berlin, 1842L
SBalag «on *Dunitx* unb

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

PRELEGERI DE ESTETICA

Traducere de D. D. ROŞCA
MEMBRU CORESPONDENT AL ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
VOL.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Prezenta traducere a *Prelegerilor de estetică (Vorlesungen ilber die Aesthetik)* ale lui ttegel s-a făcut după textul ediţiei elevilor lui Hegel, publicată In 1837 şi 1838 (voi. X_t în ediţia a Ii-a din 1842). Ea corespunde textului volumelor Xji X_a (partea I şi partea a Ii-a) ale amintitei ediţii.

INTRODUCERE

Confruntarea textului a fost tăcută de PAVEL TAPOSTOL

INTRODUCERE

Domnilor,

Aceste prelegeri sînt dedicate esteticii ; obiectul ei este întinsa împărăţie a frum o îs u 1 u i ; mai exact: domeniul ei este arta, şi ainume artele frumoase.

Bineînţeles, numele de e îs t e t i c ă lla drept vorbind nu se potriveşte întocmai acestui obiect. Deoarece .{esejjcffi înseamnă mai precis ştiinţa simţurilor, a p e r c e p e r i i : cu acest înţeles a luat naştere ea ca stanţa noua — sau, mai ourînd, ca ceva ce unma albia să (devină o disciplină filozofică — lîn şcoala lui Wdlf, pe timpul icînid îp Germania obiectele de artă erau privite ţinîn-du-se seama de sentimentele pe care ele trebuiau*i'sa* Ie trezească, ca, de exemplu. isentlmenturagreabTIuIm, al admiraţiei, aii Fricii, al milei etc. Dată fiind nepotrivirea sau, mai propriu, caracterul superficial al acestui nume, unii au încercat isă făurească alte nume, de exemplu numele de c a 1 i s t i c ă. Cu toate acestea, şi termenul acesta se dovedeşte a fi nesatisfăcător, căci ştiinţa care se înţelege prin el nu tratează despre frumos în generad, ci numai despre jrumasul_ artişti c. Din acest motiv, noi voim să rărnî nem la numeleide „estetică"', deoarece ca simplu nume ne este indiferent, şi-n, afară de aceasta el a pătruns între timp atât de mult în limbajul curent, încît ca oiume el poate fi păstrat. Totuşi, adevărata expresie care poate servi de nume ştiinţei noastre este : **„filozofia** arte i" îşi, mai exact, „f i 1 o z o f ii a a r t e i] o r f.juimo *as* e".

I" Prin aceşiti termeni însă, noi rexoludftm de prltă *An* ştiinţa frumosului artistic, frumosul din na-

tură. O astfel de limitare a obiectului nostru poate apărea, pe~ de~ o parte, ca fiind o determinare arbitrară, după cum, pe de altă parte, orice iştiinţă iare dreptul să-şi delimiteze după voie cuprinsul său. Limitareaesteticii la f rumosuJ—arttstrr—nu trebuie însă luată în înţelesul acesta. Fără îndoială, în viaţa de toate zilele sîntem obişnuiţi să vorbim de culoare frumoasă, de un cer fnimo s, de un fluviu f r u m os, desigur despre flori frumoase, animale frumoase şi, mai mult însă, despre oameni frumoşi, totuşi — deşi nu vrem să ne angajăm în dezbaterea privitoare la întrebarea în ce măsură este voie să fie atribuită cu bună dreptate calitatea de frumuseţe unor astfel de obiecte şi, în general în felul acesta frumosul din natură să fie aşezat alăturea de frumosul arţej_j—îmţiatnva__acestuila]tt_se poate deja afirma că)*î[~tp ~-jFjj[j*_ s de natural D f*

p j *î[~-jFjj[j*

Deoarece frumuseţea artistică e frumuseţea n a's'c u t a si re -
născută din spirit şi cu cît spiritul şi producţiile lui
sînt superioare naturii şi fenomenelor ei, tot ,pp atît

moşul artei superior dirurrmşeţii naturii. Da! forma ii considerat, un iprost capriciu — dintre acelea care, desigur, îi trec prin cap omului — e superior unui produs oarecare al naturii, căci într-un astfel de capriciu spiritualitatea şi libertatea sînt totdeauna prezente. Evident, după conţinut, soarele, de exemplu, se înfăţişează ca un moment absolut necesar, în timp ce o «toană stranie disipare ea fiind întîmplă-t o a r e şi trecătoare. Dar, considerată pentru sine, o existenţă _ajiaturii. cum este soarele. este~~mdiferentă$_r$ nu *e.* .liberă îm sine .si conştientă de sine, iar consiideriînd-o în legătnria sa
l
CU altceva ~~n r privim fipntrii "simp, ,ţi rlpri n n~~
4iid fă
ra
U altceva ~~n~~
4-i,ind frumoasă.
Dar, spunând că spiritul în general şi frumosul lui artistic sînt superioare frumosului din natură, fără îndoială n-am (X,. 5) stabilit încă nimic, deoarece superior este un termen cu totul neprecis, icare situează încă frumosul din natură şi frumosul artei unul lingă altul în domeniul reprezentării, indicînd numai o diferenţă cantitativă şi, prin aceasta, exterioară. Superioritatea spiritului şi a frumosului său artistic faţă de natură nu e însă mumai relativă, ci numai spiritul este ceea ce e veritabil, ceea ce cuprinde totul în ,sine, încît orice frumos nu este cu adevărat frumos decît întrucât participă la acest ce superior şi e generat prin acesta. în sensul acesta, frumosul din natură apare numai ca un reflex al frumosului aparţinător spi-

ritului, ca un mod imperfect, inecomplet, un mod de-a fi care, după substanţa sa, este conţinut în însuşi spiritul. — în afară de aceasta, limitarea la artele frumoase ne va apărea foarte naturală, deoarece, oricît s-ar vorbi de frumuseţile naturii — la antici s-a vorbit mai puţin decît la noi —, încă nimănui nu i-a venit totuşi ideea de a degaja criteriul frumuseţii lucrurilor naturale şi de a elabora o ştiinţă, o expunere sistematică ia acestor frumuseţi. A fost reţinut, fără îndoială, criteriul utilităţii, şi a fost elaborată o ştiinţă a lucrurilor naturale utilizabile contra bolilor, o *materia medica,* o descriere a mineralelor, a produselor chimice, a plantelor şi animalelor folositoare pentru vindecarea bolilor, dar, din punctul de vedere al frumuseţii, tărîmul naturii n-a fost încă examinat şi apreciat. Cînd e vorba despre frumuseţea naturii, prea ne simţim poposind în nedefinit şi lipsiţi de criteriu şi, din această cauză, o astfel de cercetare ar prezenta prea puţin intexes.
Lceste observaţii preliminare privitoare la frumosul în na-turipff în antă, referitoare la relaţia dintre ele şi excluderea celui dintîi din domeniul propriu al obiectului nostru, trebuie să înlăture reprezentarea că limitarea ştiinţei noastre ar ţine numai de arbitrar şi de bunul placi Această relaţie încă nu trebuie dovedită aici, deoarece exaînrnarea ei aparţine cuprinsului însuşi al ştiinţei noastre şi de aceea urmează să fie dezbătută mai de aproape şi demonstrată abia mai tîrziu.
Dacă însă ne mărginim deocamdată la frumosul artei, ne lovim de îndată, deja la acest prim pas, de noi dificultăţi. CXAnume, primul lucru ce ne poate veni în minte este reflexia critică privitoare la faptull dacă fărtele frumoase se do vedesc şi ele a fi de an ine de tratare ştiinţifică. Fiindcă, tară îndoială, frumosul artei, asemenea unui geniu prietenos, străbate toate preocupările vieţii şi-i împodobeşte senin toate împrejurările, ambianţa, îndulcind seriozitatea relaţiilor şi complicaţiile realităţii, umplându-ne în mod distractiv răgazurile, şi acolo IIIŢTŢPJ]! p-pnsjbji să KP rpalizpizp nimic hnji ocupînd Cel puţin lăraTăuJlui, mai bine decît răul. Deşi arta intervine pretutin-"deni cuformele ei agreabile, de la podoaba primitivă a salba-, ticului pînă la fastul templului bogat împodobit, aceste jorme înseşi par să ţină totuşi de o sferă ce se află în'afara an râTSEfegcojţuri_iuiale ale vietn, şi cu" toate că foulliaţiiile artei mr'tîevirTpagubitoare pentru aceste scopuri serioase, ba uneori

par chiar a lle promova, cel puţin .prin faptul că ele înlătură răul, totuşi arta aparţine.mai mult relaxării, destin-d e r ii spiritului, in timp ce interesele materiale ale vieţii, dimpotrivă, au nevoie de încordarea lui- De aceea poate părea ' nepotrivit şi pedant să vrei *să* tratezi ou seriozitate ştiinţifică ceea ce ân sine însuşi nu are caracter iserios? in orice caz, oon-îorm uniţi astfel de mod de a vedea, arta se înfăţişează ca ceva de prisos, chiar dacărejj x a r e a spiritului pe care (X,. 7) o poate produce ocupaţia u~ lirumosul nu devine tocmai păgubitoare, degenerând în m o 1 e iş i r e. iîn privinţa aceasta, s-a părut adesea că e necesar ca artele frumoase — despre care se admite c-ar fi un lux — să fie apărate, dată fiind legătura lor cu necesitatea practică (în (generali îşi în particular cu

moralitatea şi pietatea ; iar cum caracterul lor inofensiv nu e de dovedit, s-a (încercat cel puţin ,să se arate că acest_Jux_âLspiri-tului oferă eventuali o sumă mai mare de avantaje decît de*"~3~e~z a v a n t a j e. în această privinţă i «-au atribuit artei scopuri foarte serioase şi ea a fost adesea recomandată drept mijlocitoare (între raţiune__şjşen»ibilitate, între (înclinare şi obligaţie, prezentată fiind ca împăciuitoare a acestor elemente ce se ciocnesc între ele în repuUisie şi luptă foarte aspră. Dar putem fi şi de părerea că, în pofida acestor scopuri, desigur foarte serioase, ale artei, raţiunea şi datoria morală totuşi nu cîştigă nimic printr-o astfel de încercare de mijlocire, tocmai fiindcă ele, conform naturii lor, tnepuitlînd fi amestecate, nu se pretează la o atare tranzacţie şi pretind aceeaşi puritate pe care o posedă în ele însele. Şi apoi nici în felul acesta arta n-ar deveni mai demnă de a fi tratată ştijnjficJntrucît e"a"~ar servi, totuşT7~4n două drfecţu7~şi*e lînga tşe6purj) mai (înalte, ar promova de asemenea şi itrîndăvia şi frivolitatea, ba îndeplinind astfel de servicii, în loc de a fi scop pentru sine (însăşi, în general ea nu is-ar înfăţişa deoît ca mijloc. — în sflînşit, în ce priveşte forma acestui mijloc, pare a ramline mereu o latură dezavantajoasă pentru artă faptul că, deşi ea se subordonează în realitaţejanor scopuri mai serioase, producînd efecte mai serioase, Ymnlocul? *i* de care ea însăşi face uz în acest scop este i 1 n z i ajflCari frn-(mosuT îişi are izvoiruti vieţii"sale iîn aparentă. Dar se va recunoaşte cu uşurinţa — se spune — ca un scop nnal în sine însuşi adevărat nu trebuie să fie înfăptuit cu ajutorul iluziei, nici chiar dacă aceasta poate contribui unde şi unde la reali-
(X,. 8) zarea lui, aceasta nu poate avea loc deoît în cazuri limitate, dar
•
IJMTRODUCERg
11
nici atunci iluzia nu va putea fi considerată ca mijloc just. Căci mijlocul trebuie să corespundă (demnităţii scopului ; nu aparenţa şi iluzia, ci numai veridicul poate da naştere veridicului. După cunrşi ştiinţa trebuie să considere adevăratele interese ale spiritului potrivit adevăratului mod de a fi al realităţii şi potrivit modului adevărat al reprezentării acesteia.
în această privinţă, ar putea să pară; fă ai-ţip fnimnasp ar fj merlpmnp Hc tratare iiinţitirp fiiiriHră n-ar fi deoît UTL. joc agreabil"îşi," chiar dacă urmăresc scopuri mai serioase, .ele ar contrazice natură acestora.; că ele ar sta în general în ser-
viciul 'acestui joc la fdl ca şi al acestor scopuri serioase şi n-ar putea utiliza ca fiemenr al existenţei lor sî ca mijloc al efectelor dî ili i
p ţ
"produse de ele deoît iluzia îşi aparenţa. DîX"" [a] —d o i 1 e a —t-iLn-df însă, în măsură şi mai mare s-ar putea[1] produce aparenţa că, .eşitarta în general se pretează, de bună seamă, la reflexii filolQţfjcey-totuşiea ifear *fi Q__ potrivit ~pljnţnI~ţîFăn-e~'-frfeffl'iu-zis ştiinţifică. Căci frumosul tistic se înfăţişează" s i m ţu r i 1 of; senzaţiei, intuiţiei, imagi-
naţiei, el are allt domeniu d'ecit acela al giîndului, iar prinderea activităţii artei şi a produselor ei are alt organ decît acela al ¡gîîn'3Trîi ştnnţiiticeyiji aţoi. tocmai 1 i b e ritatea producţiei şi a creaţiilor este srceea pe care noi o gustăm la frumosul artistic. Producerea şi contemplarea formelor artistice ne liberează, pare-se, de orice cătuşe ale regulii şi de orice constrângere a ceea ce e supus regulilor. Faţă de rigoarea legităţii şi faţă de interioritatea sumbră a gînduliui, căutăm liniştire şi înviorare în creaţiile artei ; faţă de împărăţia fantomatică a ideii, căutăm realitatea senină, plină ide vigoare. în sfîrşit, izvorul operelor de artă este activitatea liberă a imaginaţiei, care în înseşi producţiile ei e mai 'Liberă decît natura, tartei îi stau la dispoziţiei nu numai întreaga bogăţie a formaţiilofattrriirrtr toată străin lucirea ei multiplă şi variată, ci imaginaţia creatoare poate sa se extindă, dincolo de toate acestea, în chip inepuizabil în sfera propriii o r sale producţiiDată fiind această nemăsurabilă bogăţie a imaiginaţiei şi a produselor ei libere, gîndul pare c-ar Itrebui să-işi piardă curajul de a putea să şi le înfăţişeze complet, să lle judece şi să le cuprindă în formulele sale generale.
Se admite că ştiinţa, din contra, după forma sa, are de-a face cu fgîndirea care face abstracţie de masa amănuntelor,
12
INTRODUCERE
motiv pentru care ştiinţa, ipe de o parte ar exclude din cuprinsul său imaginaţia, cu accidentalul şi arbitrarul ei, deci organul activităţii artistice şi al contemplaţiei artei ; pe de altă parte, dacă arta înviorează tocmai ariditatea sumbră şi aspră a conceptului, lînseninîind-o, lîmipăoînd abstracţiile îşi ruptura acestuia ou realitatea îşi completiînd conceptul cu realitate, considerarea numai reflexivă a acesteia ar suprima din nou însuşi acest mijloc de întregire, il-ar nimici şi ar reduce iarăşi conceptul la

simplitatea lui lipsită de realitate şi la abstracţia lui acoperită de umbră. Se mai susţine apoi că, după con ţi nu tul ei, ştiinţa se ocupă cu oeea ce este în sine însuşi necesar. Acum, dacă estetica lasă la o parte frumosul din natură, în aparenţă nu numai că n-am cîştigat inimic în această privinţă, ci mai curînd ne-am îndepărtat şi mai mult de ceea ce e necesar. Fiindcă termenul natură ne sugerează deja reprezentarea necesităţii şi a ceea ce e conform 'legităţii, deci a unei comportări ce pare a fi mai proprie pentru o tratare ştiinţifică, îngăduind speranţa că ea s-ar putea preta la o astfel de tratare. Dar, în comparaţie cu natura, în **spirit** în general, şi cu deosebire în imaginaţie, ceea ce e arbitrar şi fără lege pare a se găsi la sine acasă. Iar acesta se sustrage de la sine oricărei întemeieri ştiinţifice.

I Prin urmare, sub tnate artiste asperte. ar_ţa. atît Jn ce pri-(X,. io, veste originea cîit şi efectele si cuprinsul ei. în_j ă k **Td** **f** **ă**

s g
deascâ a ti
oc
p _j jy
pentru a fi supusă cercetării şturlţîfîc.e,
pareT dimpotrivă, ~ă~resipinq-e în~ chipspontar jrrdinea, gîndTrjj şi a fi inaptă pentru o tratare cu_advarartilnţifică.V

Aceste şi alte scrupule asemănătoare contra îndelemicirii cu adevărat ştiinţifice cu artele frumoase provin din reprezentări, puncte de vedere şi consideraţii comune, a căror expunere mai amănunţită o putem citi pînă la suprasaturaţie în scrieri mai vechi despre frumos şi artâle frumoase, şi-ndeosebi în cele franţuzeşti. Aici simt cuprinse, în parte, fapte, juste în felul lor, în parte slînt scoase din aceste reflexii concluzii care apar şi ele plauzibile la prima vedere. Astfel, de exemplu faptul că formele frumosului simt tot atît de variate pe cît de generali răspîndit e fenomenul frumosului, fapt din care se trage apoi, dacă vreţi, concluzia existenţei unui instinct general al frumos u-l u i în natura omenească, şi din care poate fi derivată mai departe concluzia că reprezentările despre frumos, fiind atît de infinit de diverse şi deci mai de grabă ceva particular,

ra
INTRODUCERE
i

nu pot exista legi universale ale frumosului şi ale gustului. #

""înainte de a ne putea întoarce de la astfel de consideraţii spre propriul nostru obiect, proxima noastră sarcină trebuie să constea într-o scurtă şi introducătoare discutare a scrupulelor şi îndoielilor sus-citate. ţîn primul rînd, în ce priveşte faiptul dacă arta merită să fie studiată ştiinţific, este, fără îndoială, cu putinţă ca arta să fie întrebuinţată ca un joc frivol care serveşte de divertisment şi distracţie, spre a împodobi mediul în care trăim, spre a face plăcut exteriorul condiţiilor de viaţă şi spre a scoate în evidenţă, prin decor, alte obiecte. în felul acesta, de fapt, arta nu e independentă, nu e liberă, ci este artă aservită. J)ar ce.ea

vreim noi să ipyarninăm Bste an-ta 1 i ih eră a.tiîr în Cf, priveşte,
ă î l fi i
scopul cîţ şi. mijloacele, ei.1 Faptul că arta în general poate fi şi în serviciul altor scopuri" şi că ea, atunci, are rol de simplu secundant indică im raport pe care, de altfel, ea îl are comun cu gîndirea, care, pe de o parte, ca ştiinţă slujitoare, sie lasă întrebuinţată pentru scopuri mărginite şi mijloace întâmplătoare şi ca intelect aservit îşi obţine atunci destinaţia nu din ea însăşi, ci prin alte obiecte şi raporturi ; pe de altă parte însă, ea se şi liberează pe sine de acest serviciu spre a se ridica, liberă şi de sine stătătoare,pînă la adeyjfcîn care, neatîrnată, ea îşi atinge plenitudinea, reăîâzînd numai propriile sale scopuri, f

[Abia în această libertate g sgL.arta esT5—atfevtirată artă ; ea îşi rezolvă numai atuncj~larcmâ~eT" cea mai înaltă cînd s-a situat-pe sine în sfera, rare-i este comună cu religja

-fîrv *" m11 p 'rlpiriît un .rrwyl dp a lîfi.făţka jvnannitpa. Hp a exprima» d i vii m n *J* dp a, exprima fplp mai
PXounide
~~îl» mmmlijj~~
mai cupr~~itizătnare~~ di
p
ale sipiritujlui.j în opere de artă şi-au dqpozitat popoardle reprezentările şi intuiţiile lor interioare cele mai bogate în conţinut valoros, iar cheia pentru înţelegerea înţelepciunii şi a religiei o

.dau adesea antele frumoase, şi la unele popoare exclusiv ele.

Această menire arta o are comună cu religia şi filozofia, dar mtr-um mod ce-i este propriu, anume ea reprezintă în chip sensibil şi ceea ce este mai lînalt, apropiindu-l astfel de felul în care apare natura, de simţuri şi de percepţie.) Gîndirea pătrunde în profunzimea unei lumi suprasensibile şi o opune mai întîi ca pe un dincolo conştiinţei nemijlocite şi senzaţiei prezente ; este libertatea cunoaşterii prin gîndire

care se eliberează pe sine de acest dincoace numită reali-x,. 12) taite şi mod finit 'de a fi. Dar această ruptură în care se angajează spiritul el ştie în acelaşi timp s-o şi vindece ; spiritul creează din sine însuşi operele artelor frumoase ca primi intermediarii conciliatori între ceea loe este pur exterior, sensibil, trecător şi cugetarea pură, între natură, realitate mărginită, şi infinita libertate a gândirii iconiceptuakj

„îcn ce priveşte însă caracterul neHemn al elementului ide artă în general, adică a aparenţei si a amăgiră -lor ei. această obiecţie ar fi. desigur, justă dacă ar fi voie ca aparenţa să fie considerată drqpt ceea ce nu trebuie să fT îăi i î hi il d ă aparenţa îmsăsi tine în chip esenţial de esenţă ; adevărul n-ar fii dairă el n-ar pftrpa şi apărpa, dacă el n-ar fi pentru cineva, pentru sine însuşi, laîtlşi pentru spirit în generalj Iată de ce nu poate deveni obiect de reproş aparenţa în general, ci numai felul şi modul particular aii aparenţei în care arta conferă realitate a ceea ce în sine însuşi e adevărat. Dacă, în această privinţă, aparenţa, în care arta îşi întrupează în existenţa concretă concepţiile isale, ar trebui considerată ca iluzie sau a m ă -g i r e, şi dacă acest fapt trebuie privit ca un reproş, acest reproş are sens mai lîintâi în comparaţie cu lumea exterioară şi cu nemijlocita ei materialitate, precum şi în raport cu propria noastră lume afectivă, adică cu lumea sensibilă internă, două lumi cărora în viaţa empirică, în viaţa noastră fenomenală, sîntem obişnuiţi să le atribuim valoare şi nume de realitate şi de adevăr, în opoziţie cu arta, căreia îi lipsesc o asemenea realitate si adevărXDar tocmai toată această sferă a lumii empirice interioare şi exterioare nu este lumea adevăratei realităţi, ci, dimpotrivă, trebuie numită într-un sens mai propriu deoît arta o simplă aparenţă şi o dură amăgire. Numai dincolo de modul-_ nemijlocit al senzaţiei 'si al obiectelor exterioare se igăseste realli- tt ttiă (Jăi d ! t i ită tatea autentică. (Jări *m* adevărat rea[1]! pstp niimnai *reea* re (X,, i3) j m sine şi pentru sine, ceea ce e substanţial în natură şi în spirit, I ceea ce neîndoielnic îşi conferă sieşi prezenţă şi existenţă concretă, dar răroîne în cuprinsul acestei existenţe ceea ce e în sine
şi pentru sine, şi numai în chipul acesta este cu adevărat real. Ceea ce arta scoate în evidenţă şi face să apară este tocmai acţiunea determinată a acestor puteri universale. Şi în lumea I interioară şi exterioară obişnuită apare, desigur, esenţiallitatea, Mar în forma unui haos de aocidentalităţi, schilodită de către
modul-nemijlocit al sensibilului şi de către ceea ce au arbitrar

stările, întâmplările, caracterele etc. iA.rta înlătură aparenta si înşelăciunea aceste) lumi rele si trecătoare din conţinutul valoros şi veridic al fenomenelor, dîndu-le acestora o realitate superioara, născută din spirit. Prin urmare, cu totul departe de a fi simple aparenţe, trebuie să atribuim fenomenelor artei o realitate superioară şi o existenţă mai adevărată decît realităţii obişnuitei Tofafcît de puţin trebuie considerate plăsmuirile artei ca aparenţă (înşelătoare, companîndu-le cu expunerile mai veridice ale istoriografiei. Deoarece nici istoriografia nu are ca element al descrierilor sale existenţa nemijlocită ci răsfrîngerea spirituală a acesteia, dar conţinutul ei rămîne împovărat cu întreaga acci-dentalitate a realităţii obşinuite şi ou ale ei **întâmplări,** complicaţii şi individualităţi, în timp ce opera de artă ne pune în faţă puterile veşnice care acţionează în chip determinant în istorie, făcînd abstracţie de tot acest accesoriu al nemijlocitului prezent sensibil şi de aparenţele lui lipsite de consistenţă.

Dacă însă modul de apariţie a formelor artistice este numit amăgire în comparaţie cu gândirea filozofică, cu principiile religioase şi morale, fără îndoială că forma de apariţie pe care un conţinut oarecare o primeşte în domeniul gîndirii este realitatea cea mai veritabilă ; totuşi, comparată cu airiarariţa, nynrjjlrrifpi existenţe sensibile şi cu aceea a istoriografiei, aparenta artei are

{ pq anâinţă pjj$_{m}$ $_{e}$a însăşi Ceva spiritualIgijife

avânt

sine (la acest ce spiiriitual~~]~~ i di
să a]u~~nff^a 'p^rin~~ ! ijW
~~]~~,]
reprezentat. în timp ce, dimpotrivă, fenomenul! înfăţişează pe sine însuşi *ca* iluzoriu ~~,r **'«*~~ l i
dt tte ă l
mi
~~se~~
ca ceea ce e real şi adevăracu toate că$_r$ .la_g]$_r$_ ceea ce" eă3e-
_yaraT~eşfţeTtat""de"'SMsiplTiy1"p"yhi'ilfciif: şj asmns dp arpsta Scoarţa tare a naturii şi a lumii obişnuite face ca spiritul sa pătrundă cu mai mare greutate până la idee decît fac acest lucr operele artei.
If Acum însă, dacă, pe de o parte, noi acordăm artei această înaltă poziţie, sîntem nevoiţi, pe de altă parte, să notăm totodată "~ artanu_etoţuşi nici după conţinut, nici după fonmă modul
cel mai înalt şi absolut de a aduce la conştiinţa spirituiiii aHevă-raiele lin interese. Căci Tocmai~din cauza formei sale este limitată şi arta la un conţinut detpminat. Numai o aniimită sferă şi
ă î ii ; l
ţ treaptă a arlevariiluT"poate fi
în pipmpnhii
trebui e$_j$ să_nă de determinaţia proprie a acestuiadeyăr liJd şi de a-şi
f
16
INTRODUCERE
INTRODUCERE
17
putea fi sieşi adecvat în acestea spre a fi mnţinnf p
e cazul, de exemplu, la zeii elini. Dimpotrivă, există
artă, cum _____ _____ _____
~apoi o Tormă de cuprindere mai adîncă a adevărului, în care
15)
acesta nu mai e atît de înrudit şi prietenos cu sensibilul pentru _â putea~~fr~primit şi exprimat in mod adecvat de acest material, în această categorie intră concepţia creştină a adevăruluiŢ" şi înainte de toate spiritul lumii noastre de aza, sau mai preos~al religiei noastre şi al culturii noastre raţionale, care apare situat dincolo de treapta pe care arta constituie cel măŢ~Miălirirtod~de a fj nrHpjff 7ff~
al producţki~lfiptistîce
şi al operelor ei nu ne mai satisface nevollFcgTriălnăireTToT am depăşit starea"de~"ă mai puteT"v"e"nera~7rac[ora operele de artaT _ca pe nişte divinităţi impresia pe care ele o fac este mai tempe-~ rata Î3e reflexie şi ceea ce ele trezesc în noi are nevoie de o piatră de încercare superioară şi de o altfel de evaluare. Cugetarea şi reflexia au depăşit artele frumoase. Cine se complace în tânguieli şi plîngeri, ar putea considera acest fenomen drept corupţie şi să-l atribuie pasiunilor îşi intereselor egoiste care ar alunga dintre nai seriozitatea artei, precum şi seninătatea ei ; sau apoi, pot fi învinuite nevoile prezentului, stările complicate ale vieţii civile şi politice, care nu îngăduie sufletului prins în reţeaua micilor interese să se elibereze pe seama scopurilor superioare ale artei, întrucît inteligenţa însăşi este aservită acestor nevoi şi intereselor lor în ştiinţele care nu prezintă utilitate decît pentru astfel de
~~fiPpnri, irWînrfii-fifir inmă~~fi-ite sj fascinate de o atare uscăr.iuafe------
~ Oricum ar putea sta în această privinţă lucrurile, fapt este că artajiu mai ofp.ră arpa satisfacţie *a* nevoilor spirituale pe care timpuri anterioare şi popoare an cantaţ-o în ea. şi-au aflat-o numai în ea_; anume satisfacţie care, cel puţin cît priveşte religia, este legata în chipul cel mai strâns cu arta. Zilele frumoase ale artei eline, ca şi epoca de aur a evului mediu de mai tîrziu, au trecut. Cultura intelectului reflexiv din viaţa noastră de azi a trezit în noi nevoia, atît în ce priveşte voinţa, cît şi judecata, de a stabili punote de vedere generale şi de a regla particularul în conformitate cu acestea, încît forme generale, legi, obligaţii, drepturi, reguli trec ca temeiuri de determinare şi sînt ceea ce ne conduce cu preponderenţă viaţa. Iar pentru satisfacerea interesului faţă de artă, producţiei artistice îi cerem, în general, mai curând forme vii, în care universalul să nu fie prezent ca lege şi regulă, ci să acţioneze identifioîndu-se cu sufletul şi sentimentul, după cum şi în imaginaţie universalul şi,raţionalul sînt con-ţinute contopite cu un fenomen sensibil, concret. Din acest motiv, prezentul, datorită stării Hui generale, nu este **priinck»** artei. Chiar şi artistul practicant nu e sedus şi contaminat — poate dedît prin

reflexiile ce le aude în preajmă-i, prin obiceiul răspândit de a exprima păreri îşi judecăţi asupra artei — de a introduce în înseşi lucrările sale mai imullite idei, ci întreaga cultură spirituală este de aşa natură, incit el însuşi, aflîndu-se înăuntrul unei lumi a intelectului creflexiv şi al raporturilor sale, nu ar putea, eventual, face abstracţie de el prin voinţă şi hotărâre sau printr-o educaţie speciallă ; ori, prin îndepărtare de împrejurările în care trăieşte, săi creeze o singurătate particulară care să compenseze ceea ce s-a pierdut.

Sub toate aceste raporturi arta este şi rămâne pentru noi,
în privinţa celei mai inalt~ ri estima tn a. sa, rţva rp aparţine tre
"'cutullui. Cu aceasta, ea si-a pierdut pentru noi şi adevărul auteh-
~tic îşi vitalitatea şi e transpusa mai mult in reprezentarea
noastră decît s-ar afirma, in cuprinsul realităţii, necesitatea ei
de odinioară, ocupimdu-şi Iacu-i~s"uiperior. 'Ceea ce trezesc m noi azi operele de arta este, an alt ară. rp
inftmijil*nrîfo* ipilăiere, si jude ă

p **ip,**

cata noastră, i'ntrucfit supunem considerării înfăptuite de gândirea noastră conţinutul şi mijloacele de realizare a operei de artă, precum şi potrivirea sau nepotrivirea dintre ele. Deoarece ştiinţa despre arta este în timpul nostru si mai necesară decât ft îd t t i f dj tă dliă
st p
a fost pe vremea cînd arta pentru sine oferea deja ca artă satisfacţie. Arta *fTp*"Jgţă."să tir *rn*™*'™**™** Hp pp
" H ă î
ră d depl
ină
t Jgţ.p p
dirii, si"anume nu ciHwjmrml *Ae a n* faioe să reînvie, ci cu scopul să înţelegem Stiintifir *ce* pstp airta.
-------AcTrnr™însă, "3aca vrem să răspundem la această invitaţie,
îşi face apariţia deja menţionata reflexie critică după care arta ar oferi, în general, un obiect potrivit poate pentru consideraţii şi reflexii filozofice, dar, propriu-zis, nu pentru consideraţii ştiinţifice, sistematice. Mai întîi, în această reflexie este inclusă falsa reprezentare că o tratare filozofică ar putea fi şi neştiinţifică. Privitor Ila acest punot, trebuie să spun doar, pe scurt, că, oricare ar fi reprezentările pe care cineva le-ar putea avea despre filozofie şi filozofare, eu cred că filozofarea este absolut inseparabilă de ceea ce e ştiinţific. Căci filozofia trebuie să considere un obiect conform necesităţii, şi anume nu numai conform necesităţii subieotive sau ordinii exterioare, clasificării etc., ci ea trebuie să dezvolte şi să demonstreze obiectul conform necesităţii propriei lui naturi interioare. Numai această explicaţie constituie

2-0. 12S
(X,. 1?)

în general ceea ce are ştiinţific o tratare oarecare. întrucât însă. necesitatea obiectivă a unui obieot rezidă esenţial în natura lui logic-imetafizică, în considerarea izolată a artei — considerare care are atât de multe presupoziţii, parte referitoare la conţinutul însuşi, parte cu privire la materialul şi elementul artei, dement prin care arta atinge totdeauna şi acoidentalitatea —, se poate ceda, de altfel chiar trebuie să se cedeze, din rigoarea ştiinţifică şi să se amintească de formaţiile necesităţii numai oît priveşte procesul intern esenţial al conţinutului ei şi' aii mijloacelor ei de exprimare.

*• în ce priveşte ansă obiecţia că operele artelor frumoase s-ar sustrage tratării ştiinţifice prin gândire fiindcă ele şi-ar avea originea în imaginaţia lipsită de reguli şi în elementul afectiv şi fiindcă ele, în număr şi diversitate de necuprins cu vederea, şi-ar manifesta efectele numai asupra senzaţiei si imaginaţiei, această, obiecţie şi încurcătura produsă de ea par a mai avea şi acum greutate.Deoarece, frumosul artei se înfăţişează de fapt. într-o formă oe se opune explicit gândirii, formă pe care aceasta, pentru *ja.* opera iiin modul ce-i este propjriuuse vede, nevoită s-o distrugăjf "Aceastăreprezentare are legătură ;cu părerea că realitatea în general, viaţa naturii şi a spiritului, ar fi desfigurată şi omorâtă, că ea, în loc să ne fie apropiată de către gîndirea conceptuală, este chiar îndepărtată, încît omul, voind să cuprindă prin gândire, ca m i j Io c, ceea ce e viu, mai ourînd face ca însuşi acest scop să imoară. Nu e cazul să vorbim aci despre acest lucru într-un chip care să epuizeze chestiunea, ci numai să indicăm

punctul de vedere din care ar urma să fie înfăptuită înlăturarea acestei dificultăţi sau imposibilităţi îşi stângăcii. Atâta se va recunoaşte doar că (spiritul e capabil să se considere pe sine însuşi, să posede despre sine însuşi şi despre tot ice ia naştere din el o conştiinţă, îşi anume o conştiinţă *g* â n d i t o a ir e căci tocmai g î n d i r e a constituie natura esenţială şi cea mai intimă a spiri-tuluiTîin această conştiinţă cugetătoare asupra ei însăşi şi asupra produselor sale — oricâtă libertate şi arbitrar ar cuprinde de altfel __acestea — ispiritul, când este adevărait-în ea, se comportă conform [1] naturii sale esenţialePÎDar arta şi operele ei, ca unele ce au luat naştere din spirit fiinVcreate de el, sînt ele însele de natură spirituală, deşi plăsmuirea lor îmbracă aparenţa sensibilităţii şi infiltrează ân sensibil spirituly Sub acest raport, anta stă mai aproape de spirit şi de igîndirea lui decât stă natura pur exterioară şi lipsită de spirit ; in produsele artei spiritul are de-a face numai

cu ceea ce este al său. Şi cu toate că operele de artă nu sânt cugetări şi concepte, ci sânt dezvoltare a conceptului din sine însuşi, sânt înstrăinarea lui în direcţia sensibilului, JpjrtejaşpjirjL-tului cugetător rezidă ân faptul ide a n u se cuprinde o a r e-l cum numai ip e sine însuşi in torma ce-i este proprie, 'anume ca gândire, ci, ide asemenea, să se recunoască pe sine in 'înstrăinarea sa ca senzaţie şi sensibilitate, isă se înţeleagă pe sine ;in ai sau akceva, transiormînd în cugetări ceea oe a iost "înstrăinat şi reîntoraîndu-se astfel ila isineVlar în cuirsiii airp.stp.i îndeletniciri cu al sau altceva spiritul cugetător nu-şi devine necredincios sieşi âmoît aici să uite de sine şi să (renunţe Ja sine, şi nici mu este aitît de neputincios încât să mu poată cuprinde ceea ce este deosebit de el, ci se cuprinde pe sine şi contrarul său. Fiindcă conceptul e universalul care se menţine pe sine în particularizările sale, îjşi extinde puterea peste sine şi peste al său altceva, astfel el este şi puterea îşi activitatea care suprimă iarăşi înstrăinarea spre care a purcesîn felul acesta, îşi opera de artă, ân care gândul se înstrăinează pe sune insusi. aparţine st erei ginidini conceptuale. iar spiritul, suipunînd-o cercetării ştiinţifice, nu-şi satisface decît nevoia naihurii sailp nelpi mai poprii. JJăci, gândirea fiind esenţa

n il di t t ltit
pp şi conceptul spiritului. în ceile din urma aresta estp mulţumit
numai cînd a pătruns toate produsei]P activităţii sale fint m direa pe care in chipul acesta, abia ahinri jp fare ,să ifie ale • Jb'oarte departe de a jfi rea maiiJtiitjJVwnrnă a opiritnini arta însă •
CUm VOm
şr-maî prprk
şHi.nţă prpţnî-
rea autemtică."

Tot astfel arta nu se refuză considerării ei filozofice din cauza unui arbitrar lipsit de reguli [ce i-ar fi propriu]. Căci, aşa cum am indicat deja, sarcina ei veritabilă este aceea de a înfă-,. ţişa conştiinţei cele mai înalte interese ale spiritului. De aici reiese nemijlocit cu privire la conţinut că artele frumoase '"u lP°t divaga, cedînd unei imaginaţii sălbatice şi lipsiite_djejfiîină, 1 Ridj sitabjlegc__penţru conţinutul lor

E~~Uncte d~~ rgper determinate, oricît de variate şi de inepuizabile ar fi fonmele îşi iplăsmuirile artei. Acelaşi lucru e valabil şi pentru .J formele înseşi. Nici acestea nu sânt lăsate pe seama simplei " întâmplări. Nu orice plăsmuire este capabilă să fie expresie şi înfăţişare a menţionatelor interese, să le incorporeze în sine şi să le redea, ci un conţinut determinat îşi determină şi forma care i se potriveşte.

Şi iîn privinţa aceasta sântem deci în stare să ne orientăm raţional în masa în aparenţă de necuprins a operelor şi formelor artistice.

-Ppio__yjSiâI.e' î*[1] felul acesta am indicat acum, în primul rînd, conţinutul ştiinţei noastre, conţinut la care vrem să ne limităm ; şi am văzut că artele frujnoaişe_ nici nu sînt nedemne de a *iish}diaJLimiki$_t$M3*$^{ar\,ri}$ filoaoEcalijuEflS'te incaplâbilă „să cugioajşcăjeşnja__artelor frumoase.

yfp Dacă ine întreBam acum care este m o d u li t r a t ă r i i
1 or ştiinţifice, întîi;1njm .şi aiciiarăşj doua feluri opuse de
jLjîroceda, procedee dintre care fieaare pare a-l exclude pe celă-
Jalt şi a nu îngădui să ajungem la vreun rezultat a d e -
vara t.

Pe de o parte, vedem ştiinţa artei ocuipt.ndii-isp.r narernm

ş p
numai din exterior, cu operele veritabile ale ariei, înşiruindu-le una lângă alta în vederea istoriei artelor făcjnd confiidacatii des-jgre operele de artă existente, consideraţii ce urmează să furnizeze punctele de vedere gerlerale pentru aprecierea lor critică, precum şi pentru creaţia artistică. j-- f nV akă *parte,* vedem jj i ăii
j f *p,* ve jjjjglfl j pjjfţ
j pentru sine, riţgf.tăirii asupra frumosului şi jtroducînd numai generalităţi care nu ating opera de arta in ceea ce are ea pro-L-priu, adică o filozofie abstractă a frumosului.
TNî ,ne. priveşte primul mod ide a proceda, care are ca (punct de plecare empiric uii, acest mod este drumul necesar pentru
Ş
cel ce gîndeşte şă devină erudit în ale artei. Şi azi fiecare, chiar dacă nu se dedică fizicii, doreşte totuşi să fie înarmat cu cele mai esenţiale cunoştinţe fizicale, tot astfel a devenit mai mult sau mai puţin o cerinţă pentru omul cult sa posede unele cunoştinţe în materie de artă, şi e aproape generală pretenţia de a te arăta fie diletant, fie cunoscător în ale artei. a]_Dar, pentru ca afaiMfc cunoştinţe să poată fi recunoscute într-adevăr drept erudiţie, pip ftrphiiie. sa—fie variate şi de un eupnins vast. l_;ăci~"prima cerinţă este să cunoşti precis domeniul imens al operelor de artă individuale antice şi moderne, opere de artă care în parte au pierit deja, în parte aparţin unor ţări 2i) sau continente îndepărtate şi pe care vitregia sorţii le-a răpit vederii directe. Şi apoi, fiecare operă de artă aparţine timpului său, poporului său, mediului său, şi depinde de reprezentări şi scopuri istorice particulare sau de alte reprezentări şi scopuri, din care cauză erudiţia în materie de artă cere

de asemenea şi o mare bogăţie de cunoştinţe istorice, şi anume totodată cunoştinţe foarte s p e c i a le şi, întrucât tocmai natura individuală a operei de artă se referă la ceea ce este individual, eerînd, pentru a fi înţeleasă îşi explicată, să se ţină seama de ceea ce are ea specific. — în sfîrşit, această erudiţie pretinde nu numai memorie pentru cunoştinţe, ca oricare altă erudiţie, ci şi o imaginaţie precisă, spre a reţine imaginile plăsmuirilor artistice cu toate trăsăturile lor diverse, şi cu deosebire spre a le avea prezente în minte pentru a le compara cu alte opere de artă.
b) In cuprinsul acestei considerări în primul rînd istorice se degajează deja diferite puncte de vedere, care, pentru a deriva din ele judecăţile apreciative, nu trebuie să fie pierdute din vedere la considerarea operei de artă. întrucît sînt ca atare scoase la lumină şi reunite JaolaJtă, aceste puncte de vedere însă, constituie, la fel ca la alte ştiinţe care au un început empiric, criterii şi propoziţii generale, iar în generalizare formală şi mai lângă, teoriile antelor. Nu este locul aici de a da toată literatura de acest fel şi de aceea este suficient să amintim în forma cea mai generală numai câteva scrieri. Astfel, de exemplu, *Poetica* lui Aristotel, a cărui teorie despre tragedie prezintă şfacum interes ; iar îşi imai precis dintre scrierile celor mai vechi *Ars poetica* a luLHoraţiu şi scrierea lui Longin despre sublim ne~pot da o idee generală despre felul cum era mânuită o astfel de teoretizare. Deterniinaţiile generale oe erau abstrase trebuiau să aibă îndeosebi valoare de prescripţii şi regulii în conformitate cu care, mai ales în epoci de decadenţă a poeziei şi artei, tre- «,. buiau produse operele de artă. Totuşi aceşti medici ai artei pre-scriau pentru vindecarea acesteia reţete şi mai puţin sigure deoît prescriau ceilalţi imedici pentru restabilirea sănătăţii.
Referitor la teoriile de acest fel, vreau doar să notez că, deşi în ce priveşte amănuntele ele conţin multe lucruri instructive, observaţiile lor au fost, totuşi, abstrase dintr-un cerc foarte limitat de obiecte de artă, oonsiderate tocmai ca fiind cele autentic frumoase, care însă nu cuprindeau decît o sferă mgusită a domeniului antei. Privite pe altă latură, astfel de determinări sînt în parte reflexii foarte banale, care, dată fiind generalitatea lor, nu merg piînă la scoaterea în evidenţă a particularului, lucru care are însă o importanţă deosebită. Astfel, sus-omenţionata scriere a lui Horaţiu este plină de atare reflexii, fiind desigur tocmai din acest motiv o carte

pentru toţi, dar care, chiar pentru aceasta, conţine multe lucruri ce nu apun nimic ; omne tulit punctuim etc, asemănătoare atîtor învăţături parenetice — „rămiîi la ţară şi hrăneşte-te cum trebuie" —, învăţături care, datorită caracterului lor general, sînt fără îndoială juste, dar cărora le lipsesc detenminaţiile concrete necesare în acţiune. — Un alt obiectiv al acestor scrieri nu consta în scopul explicit de a acţiona direct asupra producerii unor opere de artă autentice, ci de manifestau intenţia ca,

prin astfel de teorii, să formeze judecata în aprecierea operelor de artă şi în general g u îs t u li ; în această privinţă *Ele-ments of criticism* a lui Home, scrierile lui Batteur şi *Introducerea în ştiinţele frumoase* a lui Ramiler au fost pe timpul lor opere mult citite. Luată în acest sens,poţiunea de gust priveşte ordonarea şi tratarea, abilitatea îşi perfecţiunea îm executare a ceea oe ţine de forma de prezentare exterioară a unei opere de artăyLa principiile gustului au fost apoi asociate şi opinii de ale psihologiei de odinioară, desprinse din observarea empirică a facultăţilor şi activităţilor sufleteşti, a pasiunilor şi a creşterii 23) lor probabile, a urmărilor lor etc. Răiriîne însă pentru totdeauna valabil faptul că fiecare om apreciază operele de artă sau caracterele, acţiunile sau evenimentele pe măsura vederilor sale şi a 'Structuri salle sufleteşti îşi, cum amintita cultivare a gustului nu se referea deCît la ceea ce este exterior şi necomplet, şi în afară de aceasta nici prescripţiile sale nu şi le scotea decît dintr-un cerc îngust de opere artistice şi dintr-o cultură limitată a intelectului şi sufletului, sfera ei era insuficientă şi incapabilă să prindă ceea ce este interior şi adevărat şi să agerească ochiul pentru cuprinderea acestui interior ,şi a acestui adevăr.

Jn Ilinii [generaţie, astf d de teorii procedează în felul celor-lajlte~ştimţe filozofice. Conţinutul pp nare P]P îl supun cercetării este luat dun reprezentarea noastră ca ceva ce există în prealabili : se cercetează apoi raiitatea acestei reprezentări, determinaţii care sînt aflate tot în reprezentarea noastră şi sînt cuprinse în definiţii plecînd de la ea. Dar prin aceasta ne găsim fre "îndată pe un teren nesigur, supus controversei. Fiindcă mai întâi ar putea să pară, fără îndoială, că frumosul este o reprezentare cu totul simplă. Reiese însă în curînd că în această reprezentare pot fi descoperite laturi multiple, îşi astfel unul scoate în lumină o latură, altul altă latură sau, cu toate că se porneşte de la aceleaşi puncte de vedere, se naşte o luptă în jurul întrebării : care latură trebuie considerată acum oa esenţială ?

în aoeastă privinţă, sint socotite drept semn al integrităţii ştiinţifice înşirarea şi critica diferitelor definiţii ale frumosului. Noi nu vrem isă facem acest lucru nici ca expunere istorică c o impieta, spre a lua cunoştinţă de toate fineţille multiple ale definirii, îşi nici nu-ll vom face din cauza interesului istoric pe care el l-ar prezenta, ci vom alege numai ca exemplu unele dintre fdairile mai noi şi-mai interesante de a privi lucrurile, fduri de a privi îndreptate mai precis spre ceea ce rezidă de fapt în ideea frumosului. în vederea acestui scop este de menţionat mai ales deterroinaţia dată frumosului de către Goethe, pe care Meyer a încorporat-to în a sa *Istorie a artelor plastice în Grecia,* cu care ocazie, fără să-d amintească pe H i r t, el relatează şi modul de a vedea al acestuia.

în studiul său asupra frumosului artistic Mor ele, 1797, entul 7), după ce a vorbit despre frumos in diversele arte, njirjl unul din ceijnai mari şi mai veritabili cunoscători de arţă___ aj timpului nostru, schiţează drept rezultat concluţ» ca Kă"za aprecierii juste a friiimrnsniiii .rtiiistiiir yj * Wimăirii ffiipt"l"i conceptul de car acter ,i « t ii ir. ă
jnasui este .iniaţisarpa ippr.fpintă
bi l dii ii li
ff
Anume, el stabileşte că ffu- .rare n a,rp sau r poate avea
se .iţ p p p
yn obiect al vederii, aii auzului sau al imaginaţiei". .Perfecţiunea o idetineşte el apoi, în continuare, ca „ceea ce "este adecvat scopului pe care naitura iiiaii iMta işi-d propune cînd iplăsmuieşte obiectul, in genul şi specia lui , din care oauzădeci, pentru a neTorma o judecata de valoare asupra frumasillui, ridTar trebui" să ne îndreptăm privirea oît mai mult pasibil spre caracterele individuale ce constituie o fiinţă oarecare, deoarece tocmai aceste caractere înfăţişează ceea ce aceasta are caracteristic în ea. Prin caracter ca lege a artei Hirt înţelege deci „acele trăsături individuale determinate prin care se deosebesc forme, mişcare şi igesturi, figură şi expresie, culoare locală, lumină ,şi umbră, clar-obscur şi ţinută, şi anurne în chipul pe care-l pretinde obiectul gîndit în prealabil'Vj Deja această determinare este mai semmfina.-tivă (edL-alA "Ttefinitii. Dacă ne întrebăm apoi ce anumeteistdţ carartpristiirini.intră în această determinaţie: îin primu 1 Vî n d un c o n t i nu t, ja, p xpmrţllL _sen-
zaţii, situaţii, evenimente, indivizi, acţiuni anumite; în a 1 d o ii ea)t rîind, Tdul şi moduT în care este reprezentaTcon ţinutul. JLa acest mod al prezentării ise referi legea artei zise a •caracteristicului. întrucît ea cere ca orice ppmprit parTcular în
exprimare să servească la indicarea precisă a conţi-

r

x,, 25) nutului acestuia şisă fie un membru al exprimării lui. Deţerimi-ft?rţhPjăfost.rffi!rt:a ji fiilnajcteriistiGUilui priveşte 4f.ri__fiinajija;ţfta__în care particulăruTiormei artistice pune cu adevărat în lumină conţuiutulpe ca._acest particular urmează să-l înfăţişeze. Daca nrrT5m"~îsir~explicăm în crnp~xuT6uTnpl)puIăr aceasta idee, delimitarea ce rezidă în ea este următoarea : de exemplu, în domeniul dramatic conţinutul îl constituie o acţiune ; drama trebuie să ne înfăţişeze cum se desfăşoară această acţiune. însă oamenii fac multe : ei intervin în conversaţie, între timp mănîncă, dorm, se îmbracă, vorbesc una şi alta etc. Dar ceea ce din toate acestea nu este acum în raport direct cu această acţiune determinată, adică cu conţinutul propriu-zis, trebuie să fie exclus în aşa fel, încât să nu rămână nimic din ceea ce este lipsit de semnificaţie pentru oonţinut.Tot astfel într-un tablou care nu prinde decît un moment al menţionatei acţiuni ar putea fi introduse, dată fiind ramificarea vastă a lumii exterioare, o mulţime de circumstanţe, persoane, situaţii şi alte întâmplări care, în acest moment, nu au nici o legătură cu acţiunea determinată îşi nu se potrivesc au caracterul acestei acţiuni ce trebuie scos in evidenţă. {Conform determinaţiei caracteristicului nu trebuie însă, să fie introdus în opera de artă decît ceea ce ţine exclusiv de apariţia, şi în esenţă de expresia acestui conţinut ; căci nimic nu trebuie să apară inutil, de prisos. =J

C Aceasta este o foarte importantă determinare, care într-o anumită privinţă poate fi justificată. Totuşi, Meyer, iîn opera miai sus amintită, crede că acest fel de a vedea ar fi dispărut fără urmă şi — îşi închipuie el — ispre cel mai mare bine al artei, deoarece acea concepţie ar fi dus, probabil, la caricatural. Această judecată conţine opinia falsă că în legătură cu o astfel de determinare a frumosului ar fi vorba de dirijare. Filo-zofia artei nu se ocupă cu prescripţii pentru artişti, ci, fără să caute a formula astfel de reguli, trebuie să arate ce este în general frumosul şi icum is-a înfăţişat el pe sine în ceea ce există, adică în operele de artă. în afară de aceasta, în ce priveşte susmenţionata critică, definiţia lui Hirt cuprinde în sine, fără îndoială, ş_i caricaturalul, fiindcă îşi ceea ce eşle prezentat caricatural poate fî~icaracteristic, numai ca trebuie să obiectăm îndată. că iin lOâHcâtură caracteruLiifitotimi'nat este (PotenlaJLprin_exage-râT-St—fiind astfel oarecum un prisos__al,caracLerişţicului. Superfluul ânisa nu omai este~iceea~t3e[r]se pretinde propriu-zis de la caracteristic, ci este repetiţie fastidioasă, prin care însuşi carac-

teristicul poate fi denaturat. Pe lingă aceasta, caricaturalul se dovedeşte apoi a fi caracteristica urîtului. careestc fără îndo~
"" ială, desfigurare. Urîtul. la rîndul sau, se jr_apo'rţează_ mai strans
"liabontinut, înioît se poate sipune_că_o dată cu principiul carac-
laisticuluŢ este admisă.ca_determinaţie_lurTdamentala_şi untul
srJMifaţişarea urîtului. Despre ceea ce trebuie şi ceea ice nu tre-

""Bme caracterizat în cuprinsul frumosului artistic, adică privitor la conţinutul frumosului, definiţia lui Hirt, fără 'îndoială, nu dă nici o lămurire mai precisă, ci oferă ân această privinţă numai o determinare pur formală, icare, deşi în chip abstract, conţine în sine, totuşi, adevăr.

Dar ce opune Meyer sus-menţionatului principiu al lui Hirt ce preferă el ? Iată cealaltă întrebare ! El tratează mai întîi numai despre principiul valabil iîn operele de artă ale anticilor, principiu care trebuie să conţină însă în general determinaţia frumosului. Cu această ocazie, Meyer ajunge să vorbească despre determinarea idealului făcută de Mengs îşi de Winckelmann, dedlarînd că el nu vrea nici să respingă, nici să accepte întru totul .această lege a frumosului, dar că, dimpotrivă nu ezită să se alăture la părerea unui iluminat judecător al artei (Goethe), .fiindcă aceste decisivă, şi pare a dezlega mai de aproap enigma.JfGoethe spune : „Principiul suprem al anticilor a fost semn iii cativu 1, iar rezultatul suprem al unei tratări fericite a fost frumosul". Dacă cercetăm mai de

aproape ceea ce se cuprinde în acest enunţ avem aici, iarăşi, două lucruri : conţinutul, obiectul, îşi felul în care e prezentat. Gini (X,. 27 e vorba de o operă de artă, începem cu ceea ce ni se înfăţişează în chip nemijlocit şi numai după aceea întrebăm ce semnificaţie sau ce conţinut are. Ceea ce este exterior nu are nemijlocit valoare pentru noi, ciŢadmitem iîn dosul lui un ce interior, o semnificaţie, prin care se însufleţeşte fenomenul exterior. Ceea 0. este exterior trimite la acest suflet al său ţ fiindcă un fenomen, care semnifică ceva nu se reprezintă pe sine însuşi şi nu reprezintă ceea ce estelel ca fenomen exterior, ci reprezintă altceva ca, de exemplu, simbolul, îşi iîncă şi mai (limpede fabula, a cărei morală şilînvăţătură iconstituie semnificaţia.' Ba, mai mult, deja orice cuvmt trimite la o semnificaţie şi nu e valabil pentru el "** insuşi.fljt astfel ochiul omenesc, faţa, carnea, pielea şi întreaga figură lasă să se răsfrângă prin ele spiritul, sufletul ; şi aici semnificaţia este totdeauna şi altceva, ceva mai mult decît ceea ce se vede nemijlocit în fenomen. .în modul acesta trebuie să fie

semnificativă opera de artă, îşi nu numai în ce priveşte liniile acestea, curburile, suprafeţele, cavităţile, adinei tur ii e pietrei ; să nu fie dusă la capăt numai icît priveşte aceste culori, tonuri, (sunete verbale sau oricare ar fi materialul întrebuinţat, ci să desfăşoare din plin o viaţă interioară, sentimente, suflet, un conţinut autentic şi spirit, adică tocmai ceea ce numim semnificaţie a operei de artă.

Prin urmare, cu această cerinţă ca opera de artă sa aibă un caracter semnificativ nu am spus mult mai imult sau altceva decît ceea ce formulează principiul caracteristicului stabilit de

Conform acestei concepţii, avem deci ca elemente ale f.ru-j moşului un ce interior, un conţinut, si un ce exterior, care indică gFrăctfinizp'ăză laoRst conţinut. Interiorul ise răsfrânge *un extg-nor, fadîndu-Ke cunoscut prin airftşta, în timp tce extenoru'l trf iţe Hp la- isinf il iTitririor

Dar nu putem să intrăm mai adînc în amănunte.

c) Maniera mai veche a acestei teoretizări, precum şi aceea a menţionatelor reguli practice, a fost dată hotărât la o parte i. 28) deja si în Germania — îndeosebi prin apariţia unei poezii cu adevărat vii —, iar dreptul geniului, operele lui şi efectele acestora au fost recunoscute ca valabile contra pretenţiilor deplasate ale mai sus amintitelor legităţi si potopuri de teorii. Din aceste temelii ale unei arte autentice, spirituale, precum şi din receptarea ci simpatetică îşi din pătrunderea ei, au luat naştere capacitatea şi libertatea de a gusta şi recunoaşte marile opere de artă existente de mult ale lumii moderne, ale evului mediu sau ale unor popoare cu totul istrăkie ale antichităţii (de exemplu, operele de artă indiene), opere care, din cauza vechimii lor sau a naţionalităţii lor străine, posedă, desigur, pentru moi o latură stranie, dar care, cu tot caracterul lor straniu, cuprind un conţinut valoros, comun tuturor oamenilor, şi pe care numai prejudecăţile teoriei au fost în stare să pună pecetea de producţii ale unui prost gust barbar. Această recunoaştere generală a unor opere de artă ce ies din cercul şi formele puse cu precădere la baza abstracţiilor teoriei a dus înainte de toate la recunoaşterea unui gen particular de artă, la recunoaşterea artei romantice, şi a devenit necesar ca noţiunea şi matura frumosului să fie concepute într-un mod mai profund decît acela în care au fost *fin* măsură isă le conceapă amintitele teorii. De aceasta «-a legat de (îndată faptul că iconceptul pentru sine însuşi, spiritul igînditor, s-a cunoscut acum şi el, la rîndul lui în chip mai adînc pe sine, în filozofie, iar prin aceasta el a fost nemijlocit determinat să considere şi esenţa artei într-un mod mai temeinic.

In felul acesta deci, paralel cu momentele acestui proces mai generali, a devenit învechit menţionatul mod de a .reflecta asupra artei, acea teoretizare, atiît ca principii, cît şi ca elaborare şi aplicare. Numai * r n H i ţ i a în materie de istorie a artelor şi-a păstrat valloarea-i permanentă, şi trebuie cu atît mai mult să şi-o păstreze cu cit, prin amintitul progres al capacităţii spirituale, orizontul ei s-a lărgit în toate direcţiile. Sarcina şi che» x_x, 21 marea ei constau în evaluarea estetică a operelor de artă individuale şi in icunoaşterea circumstanţelor istorice care eonditio-""neză din exterior opera de artă. Numai această evaluare, făcuta"" cu pătrundere şi cu spirit, şi sprijinită pe cunoştinţe istorice, ne lasă să pătrundem individualitatea .întreagă a unei opere de artă : cum a pătruns, de exemplu, Uoethe, care a iscris mult das-pre artă şi .opere de iartă. Teoretizarea propriu-zisă nu e scopul aoestui mod de tratare, ideşi acesta lucrează, e adevărat, şi cu principii şi cu categorii abstracte, puţind să alunece pe acest teren fără ansi da seama ; totuşi, cînd cercetătorul nu se lasă reţinut de acestea, ci are în vedere numai amintitele descrieri concrete, el furnizează lîn orice caz piesele intuitive şi constatările justificative pentru filozofia artei, fapte lîn ale căror amănunte istorice particulare aceasta nu poate intra.

Acosta, ar fi primul) imnd de ia istudiia arta, mod care pleacă de laiparticuilar isi de la dat.
~~
Trebuie deosebit de aret imimrl fin chip dsenţia] procedeul
opus, anume reflexia în întregime teoretică care caută să
Cunoască frumosul ra atn,rp Hin miine i.n,oii,gi şi să-i apt-afuner
"ideea.
e ştie că Platonji început să formuleze pentru cercetarea fică lîntr-'un fel imai adînc exigenţa a. .ftbiftr[1]
=? nmlfj 3scuiOn_cee~a ce ele au part ii c ui ar. ci-n ceea ceau
tiiyerisa! [sau generali , în genul lor, în fi în sine şi pentru sine, întrucât el 'susţinea că adevărul nu-l
constituie acţiunilebune i nd i v iuăTe7~păreiriile adevărateŢ
ţ le, părerile adevărateŢ
oamenii fnirrgjîjgau"operele"de artă frumoăiseT ci adevărul"]este-b i .ti ~prijP7—f,r 11 m rtTŢi 1 adpvâ.rnl î
n îs u ş i. Aumi dacă
jl ş i
vrem sa cunoaştem de fapt frumosul conform esenţei şi concep-

INTRODUCERE
(x,
tului său, aceasta o-o putem face decît jprin con-rqpt.n.1 coacapiL prin care natura logic-metafizică
a ideii în 80) n e irji 1 jpreiniiiTTişi_ a idei i_ particulare a friimn s u
g e -
u i
p particulare a frnmn s ii ii u i
qntră în conştiinţafditoare. Dar această considerare a frumosului pentru isineîn ideea lui poate deveni
ea însăşi din nou o metafizică abstractă şi, cu toate că Pilaton e hiat aici ca temei şi conducător, totuşi
abstracţia platoniciană mu e îngăduit să ne mai mulţumească, nici chiar cât priveşte .ideea logică a
frumo.-sului. Chiar şi pe aceasta noi trebuie s-o concepem mai profund şi imai concret, deoarece Jipsa
de conţinut de care e afectaţajidgea platonicănu mai mulţumet il filti t l
ş ret, deoarece Jipsa de conţin
~platonică nu mai mulţumeşte nevoile iritli t di Pi
ţjidgea mai bogate ale

1

patonică nu mai mulţumeşte nevoile filontiirf mai bogate ale spiritului nostru deazi. Prin urmare,
este, fără îndoială, cazul să trebuiască să plecam şi noi în filozofia artei de la ideea fru-mosuîuT, dar
nu trebuie să fie cazul ica noi să (păstrăm numai modul aibistrâet~al ideilor platoniene, mod (în care
numai începe reflexia"ifilozoifică asupra frumosului. 57 C fl f
*5ŢlJoncepţul lilozoiic al inimosului, pentru a indica numai în chip provizoriu adevărata (lui natura,
itrfihuif să rnnţip mîj-Iocite in sine, ambele extreme menţionate, lîntrucît e!l uneşte universalitatea [sau
generalitatea] metaifiziicacu modul-~~dv.tcnm'tn~~at "al unei iparHr
ti re
in sune
idevărul isău. Centru că, pe de o parte, el este erilitat efleii iltl fd i i
atunci, faţă de sterilitatea reflexiei unilaterale, fecund prin sine însuşi, căci, conform propriului său
concept, el trebuie să se dezvolte lîntr-o totalitate de determinaţii, şi el însuşi, ca şi desfăşurarea lui,
conţine necesitatea particularităţilor sale, precum şi pe aceea a progresului îşi trecerii lor una în alta ;
pe de altă parte, (particularităţile la care se trece poartă în ele generalitatea şi esenţialitatea
conceptului, ele înfăţişîndu-tse ca particularităţi proprii ale acestuia. Amiîndouă aceste laturi lipsesc
modurilor de a considera arta amintite pîna acum, motiv pentru care numai cîcest concept piui duce
tLa principii substanţiale necesare şi totale»—

III. După aceste precizări premergătoare, să păşim acum mai aproape de obiectul nostru propriu-zis
îşi, întrucît întreprindem să-l tratăm ştiinţific, trebuie să începem cu conceptul lui. Numai după ce vom
fi stabilit acest concept vom putea expune împărţirea, şi prin aceasta planul ansamblului ştiinţei
noastre ; fiindcă o împărţire, oînd nu e făcută în mod numai exterior, cum se lîntîmplă la tratarea
nefilazofică, trebuie să-şi găsească principiul în conceptul obiectului însuşi.

In legătură cu o astfel de cerinţă, ne întâmpină de îndată întrebarea : de unde luăm acest concept ? Dacă începem cu conceptul însuşi al frumosului artistic, el devine prin aceasta nemijlocit o presupoziţie şi simplă supoziţie. Dar metoda filozofică nu îngăduie simple supoziţii, ci adevărul a ceea ce ea consideră ca valabil trebuie dovedit, adică trebuie arătat ca
„i. jCu privire la această dificultate care ţine de introducerea în oricare disciplină filozofică considerată independent, pentru sine, wrem să ne înţelegem în puţine cuvinte.
în legătură cu obiectul fiecărei ştiinţe intră în consideraţie
,mai întîi două lucruri : în primul rînd faptul că un astfel de
obiect există, şi-n al doilea rînd ce este el.
Referitor la primul punct, în ştiinţele obişnuite se ivesc în mod curent puţine dificultăţi. Ba, ar putea să pară chiar ridicol dacă s-iar formula exigenţa de a dovedi în astronomie şi în fizică, de exemplu, că există soare, constelaţii, fenomene magnetice etc. în aceste ştiinţe, care au de-a face cu datul sensibil, obiectele sînt luate din experienţa exterioară îşi, în loc să fie demonstr a te, este considerat suficient ca ele să fie arătat e.*«Tiotuşi, şi în cuprinsul disciplinelor nefilozofice se pot ridica îndoieli privitor la existenţa obiectelor lor, ca, de exemplu, în psihologie — ştiinţă despre spirit — îndoială dacă există suflet, spirit, adică dacă există un ce subiectiv, deo- (X,, s sebit de ceea ce este material, şi ca atare de sine stătător ; sau, în teologie, dacă există Dumnezeu. Cînd, apoi, obiectele sînt de natură subiectivă, adică sînt date numai în spirit, şi nu ca obiecte sensibile, exterioare, ştim că în spirit există numai ceea ce el a produs prin activitatea lui. Cu aceasta se iveşte îndată incertitudinea dacă oamenii au produs în sine sau nu această reprezentare internă sau intuiţie şi — cînd de fapt avem de-a face cu primul caz dacă nu ei au făcut să dispară iarăşi o astfel de reprezentare ori cel puţin n-au redus-o la simplă reprezentare subiectivă, conţinutului căreia nu i se cuvine nici o existenţă în sine şi pentru sine însăşi. De exemplu, frumosul a fost adesea considerat nu ca în sine şi pentru sine necesar în reprezentare, ci ca o plăcere pur subiectivă, ca un sentiment numai întîmplător. Chiar şi intuiţiile noastre exterioare, observaţiile îşi percepţiile isînt adesea înşelătoare şi false, dar în măsură şi mai mare sînt astfel reprezentările interioare,

INTRODUCERE

deşi acestea ar trebui să aibă în ele cea mai mare vivacitate şi să ne împingă irezistibil spre pasiune. îndoiala dacă un obiect al reprezentării şi intuiţiei interne în generali există sau nu, precum şi incertitudinea dacă conştiinţa subiectivă îl generează în ea, şi dacă felul în care ea şi-l înfăţişează corespunde chiar obiectului, modului-ilui-de-a-ifi 4n sine şi pentru sine, tocmai această îndoială trezeşte în om nevoia ştiinţifică mai înaltă care pretinde că, deşi ni s-ar părea că un obiect este sau ar exista, totuşi acest obiect trebuie arătat sau demonstrat conform necesităţii sale.
Prin această demonstrare, obiectul este dezvoltat în chip cu adevărat ştiinţific şi apoi se satisface în acelaşi timp cealaltă întrebare, adică : c e este obiectul. în acest loc explicarea amă- nuntită a acestui lucru ne-ar duce totuşi prea departe, să notăm deci, în această privinţă, numai următoarele.
Dacă ar trebui să fie dovedită necesitatea obiectului nostru, necesitatea frumosului artistic, ar trebui să se demonstreze că arta sau frumosul e un rezultat a ceva precedent, care, considerat conform adevăratului său concept, duce cu necesitate ştiinţifică la conceptul artelor frumoase. Dar, întrucît plecăm de la artă şi voim să tratăm despre conceptul ei şi despre realitatea lui, şi nu despre esenţa a ceea ce, conform propriului ei concept, premerge artei, aceasta ca obiect ştiinţific particular, are pentru noi o presupoziţie ce se găseşte în afara considerării noastre, şi care, ca alt conţinut, aparţine, sub unghiul tratării ştiinţifice, unei alte discipline filozofice. De aceea nu ne rămâne altceva de făcut idedî- t să primim conceptul artei în chip oarecum 1 e m-m a t i c, ceea ce e cazul în toate ştiinţele filozofice par ti -culare, când ele trebuie să fie considerate izolat.? Căci numai filozofia în ansamblul ei este cunoaşterea universului, ca o în "sine unică totalitate organică, care se dezvoltă în propriul său concept îşi care lîn necesitatea-i ce se raportează la ea însăşi, reîntor,oînldu-se la sine ca la întreg, se uneşte pe sine cu sine ca o unică lume a adevărului.»» în coroana acestei necesităţi ştiinţifice, fiecare parte este, de asemenea, pe de o parte un cerc care se reîntoarce în sine, iar pe de altă parte, are legătură necesară cu alte domenii, are un înapoi din care ea derivă, cum are şi un înainte spre care ea însăşi se mînă mai departe îbn sine, întrucît iarăşi din sine creează în chip fecund altceva pentru cunoaşterea ştiinţifică-*
Prin urmare, scopul nostru prezent nu este să demonstrăm ideea frumosului, de la care plecăm, adică

S

s-o derivăm în chip necesar din presupoziţiile care pentru ştiinţă (X sînt premergătoare şi din sînul cărora ea naşte, ci această dedu-V cere e sarcina unei dezvoltări enciclopedice a ansamblului filozofiei şi a disciplinelor ei particulare. Pentru noi conceptul frumosului şi al artei este o presupoziţie dată de. sistemul filozofiei. Cum însă, nu putem discuta aici despre acest sistem şi despre legătura artei cu el, încă nu avem în faţa noastră ş t i i n ţ i f i c e ş t e conceptul frumosului, ci ceea ce avem dat sînt numai elementele şi laturile acestuia, aşa cum se găsesc ale deja în conştiinţa obişnuită în diferitele reprezentări despre frumos şi artă, aşa cum au fost ele oonoepute odinioară. Plecînd de aici, vrem apoi să trecem la examinarea mai temeinică a acestor vederi, ca astfel să obţinem avantajul de a oferi mai întîi o idee generală despre obiectul nostru, precum şi de a face, printr-o scurtă critică, o cunoştinţă prealabilă cu determinative mai importante cu care vom avea de-a face în cuprinsul a ceea ce urmează după aceea. în chipul acesta, Ultima noastră considerare introductivă va reprezenta oarecum preludiul la expunerea obiectului nostru însuşi, având ca scop o concentrare şi ndreptare generală asupra obiectului propriu-zis. •*-

"" Ceea ce ne poate fi cunoscut oa reprezentare curentă despre 1 opera de airtă priveşte următoarele trei determinaţii : *9* 1) opera de artă nu e un produs al naturii, ci este înfăp- tuită prin activitatea omenească ;

2) ea este ifăcUtă în mOd esenţial pentru om, şi anume, e mai mult sau mai puţin luată din ceea ce este sensibil pentru simţurile acestuia ; «

ea are un scop în sine. v —

In ce priveşte primul punct, anume că opera de artă produs al activităţii omeneşiti :

tJLjDin acest fel de a vedea a provenit concepţia că această activitate, ca producere conştientă a ceva exterior, poate li si tun os cută si ară t a t ă. poate fi învăţată de altul şi cs,, ss executată. Căci ceea ce face unul ar părea că şi altui ar fi in stare sa iaCă sau să refacă dacă cunoaşte în prealabil doar felul de a proceda ; astfel întîiît, pe lângă o cunoştinţă generală despre regulile producţiei artistice, n- ar fi decît o chestiune de bun plac să execuţi şi să produci opere de artă. în chipul acesta au ly§i_naştere inai_sus discuţajţekJejojdL_ce_dau regu!li_şi pre-

in practic J)r ʳeea ce poate fî

este un'

pfieTTTlîrmate înpractk J fT p înfăptuit pe baza unor astfel de indicaţii nu poate ti decit ceva

formal conform regulilor, ceva imecanicFiindcă numai ceea ce este mecanic este de natură atît de exterioara, înoît, pentru a-l prinde în reprezentare şi a-l înfăptui, nu e nevoie decît de o activitate şi îndemînare cu totul goală, nevoită să producă ceea ce în sine însuşi nu are nimic concret, concret ce nu poate fi prescris prin reguli generale. Lucrul aoesta iese în modul cel mai viu la iveală cînd astfel de prescripţii nu se mărginesc la ceea ce este pur ! exterior şi mecanic, ci se extind la activitatea artistică spiri-

! tuală plină de conţinut. în acest domeniu, regulile nu conţin

11 • decît (generalităţi lipsite de precizie. De exemplu, tema trebuie

; să fie interesantă ; trebuie ca fiecare să fie lăsat să vorbească

,'] conform condiţiei sale sociale, vînstei, sexului, situaţiei în care

li se află. Dacă aici ar fi de ajuns regulile, atunci prescripţiile

′ lor ar trebui în acelaşi timp să fie întocmite cu o astfel de pre-

cizie, încît, fără altă activitate spirituală proprie, ele să poată fi executate integral în felul în care sînt formulate. Totuşi, abstracte după conţinutul lor, astfel de reguli, în pretenţia Io* de a fi în stare să umple conştiinţa artistului, se dovedesc a fi absolut incapabile de aşa ceva, iîntruaît producţia artistică nu este activitate formală desfăşurată conform unor prescripţii **pre-l** cise, date, ci, ca activitate spirituală, ea trebuie să elaboreze din sine însăşi şi isă înfăţişeze înaintea intuiţiei spirituale cu totul alt conţinut mai bogat, şi forme individuale mai cuprinzătoare. x_t. 3«) L_a o adică, întrucît conţin de fapt ceva precis şi, din acest motiv, ceva utilizabil, amintitele reguli pot totuşi oferi eventual numai determinatiibune pentru împrejurări absolut exterioare, b) De altfel.jlirecţia indicată acum a şi fost

abandonată, dar
cei ce an
an alunecat
şi ,
rtpusă ei.. Fiindcă opera dl t
LLmaj
tăţi gene ral
pusă e. p
, yftţ py ca produsul unei activi-
om e n e s t i. ci ca operă a iurţni spirit înzes l i i V d
tăţi gene ral -om e n e s t i. ci ca operă a iurţni p trat îm chiiip cu totul p a ;r t i c u ii aV. care n-are decît să lase sa lucreze pur şi simplu ceea ce el are particular în sine ca o specifică forţă a naturii, şi care trebuie cu totul dispensat, chiar păzit, de-a ţine seama de legi general valabile, precum şi de amestecul reflexiei conştiente în creaţia sa instinctivă, deoarece producţiile lui n-ar putea, printr-un astfel de amestec al conştiinţei, decît să-şi piardă puritatea şi să se corupă. Sub acest aspect, opera de artă a fost proclamată drept produs al t a 1 e n - ident
tL_ _ ,..... , -_
laţuranatură c ţine de talenj_i_de~geniuj în parte, cu bună dreptate? Căci talentul e capacitatea specifică, iar geniul SSte cea

universală, pe care omul nu are puterea să şi-o dea n u m a i prin actfvitate proprie conştientă de sine; lucru despre care va trebui să vorbim mai tîrziu în mod mai amănunţit.
Aici nu menţionăm deoît latura falsă a acestui fel de a vedea, adiai,faptul că orice conştiinţă despre p
prmpria
in producerea operei de artă a fost considerată nu numai ca fiind jl n şi *ca* păgubitoare. In acest ca
rrpfiţia

a geniului apare numai ca o stare m generali şi, mai precis$_{i}$_oa "'o'jitatre *J^{e} i^{n} ^{s} p ' r a ţ ii p Se spune că într-o astfel de stare geniul este transpus, în parte excitat fiind printr-un obiect, în parte el însuşi se poate transpune în aceasta prin liberul său arbitru, cu care ocazie nu sînt uitate nici bundle servicii ale sticlei de şampanie. în Germania a apărut această părere pe timpul aşa-numitei p'eiioade a geniullui, care, produsă de pri- *• 87) ţneTe~"TTCaţii poetice ale iui Lroethe, a iost apoi susţinută de cele achillleriene. Repudiind toate regulile fabricate atunci, aceşti poeţi au început de la capăt cu primele lor opere, şi au lucrat intenţionat contrar acestor regulii ; procedeu în privinţa căruia alţii apoi i-au şi depăşit, cu mult. Totuşi, nu vreau să insist mai de aproape asupra confuziilor ce au dominat privitor la conceptul de **inspiraţie** şi de geniu, şi nici asupra confuziilor dominante şi azi referitor la tot ce poate face deja inspiraţia ca atare. Trebuie să reţinem ca esenţial doar faptul că, Hpşi talentul si geniul artistului conţin în ele un moment natural, acesta are nevoie totuşi să fîe cultivat in esenţă prin cUgetane, prim reflexie asupra~pro-dugţtet sale, precuiit are[1] nevoie şi de exerciţiu şi de înaemînare m—producere. PeuLiu că, fală îudoMâ, o "latură principală__a
acestei prgtfBcţn constă în muncă exterioară, întrucît opera de arta"~are o latura pur tehnicăroe se extinde pînă în stera meste-şugărească raTeste-este **ca-ZUl,** coljnaii mult îm arhitectură şi scu-lp-titfă,~ iBai puliii îll piiCtUfă si muzică, cel mai puţin în poezie.
AÎCÎ.
mi
nuri n irspTrăţip *r*
„numai reflexia, sjiiinta şiexeiciţiul. Artistul are însă nevoi e de oasHel de dexteritate spre a puteg stăpîini materi.aliiil extprior Şi a nu fi împiedicat de asprimea acestuia.
Gu oît se situează apoi artistul la un nivel mai înalt, cu atît mai temeinic trebuie să reprezinte el adîncimile sufletului şi ale spiritului, adîncimi care nu sînt cunoscute nemijlocit, ci trebuie scrutate numai prin îndreptarea propriului spirit asupra lumii interioare ş; exterioare. Tot astfel, st n H i n.1
- C.123

preţios si pri"
mult aeoix auoic ui mu$_{?}$m». (X,. 38) ţinut. Muzica, de exemplu, care nu are de-a face decît cu mişca-rea cu

totul nedeterminată a interiorului psihic, oarecum cu tonul sentimentului lipsit de **gîndire,** are nevoie de puţin material sipiri-tual în conştiinţă, sau n-are nevoie de loc. De aceea talentul nuzical se anunţă de cele mai multe ori în tragedă tineeţe, cfnd capufeste incă gol şi sufletul prea puţin în mişcare ; talentul muzical poate uneori să fi atins deja o înălţime foarte mare încă înainte ca spiritul şi viaţa să fi devenit cu adevărat conştiente de ele însele ; cum de altfel destul de des vedem mergînd împreună o foarte mare virtuozitate în compoziţia muzicală ca şi în interpretare cu o considerabilă **sărăcie** a **spiritului** şi insuficienţă a caracterului. — Dimpotrivă, altfel stau liM-rurilp. în poezie. în ea este vorba de înfăţişarea încărcată cu conţinut şi
_r----i„ tj *cf* puterile
gîndire a omului, de interesele im ..... *y*..... ,
cartril mînă ; astfel, spiritul şi sufletul trebuie să fie bogat şi adînc formate de viaţa însăşi, de pvpprîpnlâ si reflexie. înainte eHiul si ipoata .realiza ceva matur, plin de conţinut şi desăvârşit în sjne. Primele producţii ale lui Goethe şi ale lui Schiller sînt atît de lipsite de maturitate, ba chiar atît de neelaborate şi de barbare, încât să te sperii de ele. Faptul că în cele mai multe dintre aceste încercări ale lor se găseşte o masă copleşitoare de elemente cu totul prozaice şi în parte reci şi banale vine să pledeze cu deosebire împotriva opiniei curente, după care inspiraţia ar fi legată de focul tinereţii şi de epoca tinereţii. Abia vîrsta matură a bărbăţiei acestor două genii — care au ştiut cei dinţii, putem spune, să dea naţiunii noastre opere poetice şi care sînt poeţii noştri naţionali — ne-a dăruit opere profunde, autentice, ieşite din inspiraţie veritabilă şi desăvîrşite ca formă, întocmai cum numai moşneagul Homer şi-a conceput şi creat veşnic nemuritoarele sale cîntece.

. c) Un aj_ treilea fel de a vedea ce se referă *q*

Staturii. în această ipnviinţă, conştiinţa obişnuită susţinea.părerea că producţia artistică a omului esi i n t e r ' n f*r produselor rîi. Cari jjpera dp__artă nu simte, nu este vie în străfundu ei, ciT considerată ca_ obiect exterior, pa pstp moartă. Obiş-

nuiim însă să preţuim mai mult ceea ce e viu decît ceea oe este mort. Recunoaştem faptul că opera de artă nu este mişcată în ea însăşi de viaţă, evident. Ceea ce este viu în natură este o organizaţie înfăptuită cu finalitate, în interior şi în exterior, pînă în cele mai mici părţi ale ei, în timp ce opera de artă atinge aparenţa a ceea ce e viu numai la suprafaţa sa, în interiorul ei însă ea este piatră ordinară, sau lemn şi pînză, sau, în poezie, reprezentare ce se exteriorizează în vorbire şi litere. Dar nu acest aspect al unei existenţe exterioare este ceea ce face dintr-p operă produs al artelor frumoase. Ea este, operă de artă numai intrucît, ieşită din spirit, ea si aparţine acum domeniului spiritului, a primit botezul acestuia si nu înfăţişează dpcît ceea r.p este lăi dă h
, p s ţş d
plăsmuit după chipul spiritului. Interesul uman, valoarea spirituală pe care o are un eveniment, un caracter individual, o acţiune în desfăşurarea şi deznodământul ei, sînt concepute în opera de artă şi sînt puse în evidenţă într-un chip mai pur şi mai transparent deoît este ou putinţă aceasta în domeniul realităţii curente, neartistice. _Prin aceasta opera, de artă epte supe-rioară oricărui produs al naturii, produs care n-a înfăptuit aireastă trecere prin spirit. *)P* pxnmphi. datorită sentimentului şi concepţiei din care se desprinde şi se înfăţişează într-un tablou peisajul, această operă a spiritului ocupă un loc mai înalt decît ocupă peisajul pur natural. Căci tot ce e de natură spirituală este mai bun decît oricare creaţie a naturii. Fără îndoială, nici o fiinţă a naturii nu înfăţişează idealuri divine ; arta o face. Elementelor pe care în operele de artă apiritul le ia din propriul său interior el ştie să le dea durată şi sub aspectul existenţei exterioare. Din contră, o vietate singulară a naturii este pieritoare, efemeră şi ischimbătoare în înfăţişarea ei, în timp ce opera de artă se conservă, deşi nu simpla durată, ci faptul de a fi relevat viaţă spirituală este ceea ce constituie adevărata ei superioritate faţă de realitatea naturală. Aiceastă poziţie isuperioară a qperei de artă este însă contestată totuşi din nou de către o altă reprezentare a conştiinţei obiş-nmte. Fiindcă se sipune ca natura şi creaţiile ei ar ti opere ale iui Dumnezeu create de bunătatea si înţelepciunea lui, iar arta, _ din contră, ar fi numai operă omenească, făcută de mîini omeneşti, după concepţie omenească. In această opunere a pro-duciei naturii op
rrpiaţjp Hiyiină sj a activităţii omenesti, ca una
~~carp nu~~
este inclusă opinia gx~~p,ţ;itn după nare Dum~~ î i i i f
p gţ ~~p~~

nezeu nu ar acţiona în om şi prin om, ci şi-ar limita sfera

acţiunii sale numai la natură. Această falsă părere trebuie cu "totul înlăturata dacă vrem să pătrundem pînă la conceptul ade-vărat al artei, ba faţă de această opinie trebuie s-o reţinem pe cea opusă ei, anume că Dumnezeu are mai multă preţuire pentru ceea ce înfăptuieşte spiritul decît pentru creaţiile şi formele naturii. Căci omul nu numai că are ceva divin îp 1, ri rJYJ,nmi acţionează im el într-o formă care e adecvata esenţei lui fW zeu într-un mod cu totul superior celui în care divinul acţio- neaza m natură. Dumnezeu e spirit, şi numai în om posedă mediul prin care pătrunde divinul forma spiritului conştient şi care se produce pe sine prin activitatea sa ; în natură însă acest mediu este inconştientul, sensibilul, exterioritatea, care, ca valoare, sînt mult inferioare conştiinţei. în producţia artistică Dumnezeu e deci bot atît de activ ca şi ân fenomenele maturii, dar divinul, aşa cum se face cunosout în opera de artă, şi-a câştigat, pentru existenţa sa, ca unul ce este născut din spirit, un punct de pătrundere corespunzător, în timp ce existenţa concretă» în ix_t. 4D sensibilitatea inconştientă a naturii nu este un mod de apariţie adecvat divinului.

d) Opera de artă, ca produs al spiritului, fiind făcută de om, se pune, în sfîrşit, întrebarea, pentru a scoate din cele precedente un rezultat mai profund, de ce are nevoie omul să jjroducă opere de artă ? Pe de o parte producerea acestora poate fi considerată ca un simplu joc al întîmplării şi al capriciului, joc ce ar putea fi tot atît de bine înfăptuit, ca şi neînfăptuit ; căci există şi alte mijloace, şi chiar mai bune, de a executa ceea .; ce unmăreşte arta, iar omul are interese şi mai înalte şi mai importante deoît cele pe care le-ar putea satisface arta.fPe de altă parte însă, arta pare a ieşi dintr-un impuls sau instinct mai înalt şi a satisface trebuinţe superioare, ba, în unele epooi, a le satisface pe cele mai înalte, pe cele absolute, întrucât ea este legată de cele mai generale concepţii despre lume şi de interesele religioase ale unor epoci şi popoare întregi. — Problema aceasta a necesităţii absolute şi nu întâmplătoare a artei n-o putem încă rezolva complet, întruoît ea este mai concretă decît ar fi răspunsul ce s-ar putea da aici. De aceea trebuie să ne mulţumim pentru moment să stabilim numai următoarele. Nevoia generală şi absolută din cape*izvorăşte arta (pe latura ei formala] îşi are sursa în faptul căbmul este conştiinţă gîn-d j Lo are, adică in faptul că ejliaice din sine însuşi pentru. s i n e ceea ce este el. ceea re aî;e el în general. Lucrurile naturii

există numai nemijlocit şi o dată, omul însă, fiind spirit, se d e d u.b 1 e a z ă, întrudît mai întâi el exista ca lucrurile naturii, dar apoi el există de asemenea pentru sine, se intuieşte pe sine, se reprezintă, gândeşte, şi numai în urma acestei active existenţe pentru sine este el spirit. La conştiinţa aceasta despre sine omul ajunge pe două căi. în primul r î n d, teoretic: îm'trucît în interiorul său el trebuie să devină conştient de sine însuşi, conştient de ceea ce se petrece în inima umană, de ce se agită şi se frământă în ea; şi în general el trebuie să se contempleze pe sine, să-şi reprezinte ceea ce gîndirea găseşte că trebuie să-şi fixeze ca fiind esenţial şi să nu se recunoască decît pe sine însuşi în ceea ce este produs din sine însuşi, precum şi în ceea ce este primit din afară. — în al doilea r î n d, omul devine pentru sine prin activitatea sa practică, întrucât el posedă instinctul să se producă pe sine însuşi în ceea ce îi este dat nemijlocit, în ceea oe pentru el există în mod exterior şi, de asemenea, să se recunoască în acestea pe sine însuşi. Acest scop el îil realizează transformând lucrurile exterioare, pe care pune pecetea interiorului său, regăsind în ele acum propriile sale determinări. Omul face acest lucru pentru a înlătura, ca subiect liber, şi înfăţişarea stranie şi aspră a lumii exterioare, şi pentru a nu gusta în figura lucrurilor decît o realitate exterioară care este a lui proprie. Deja primul impuls al copilului poartă în el această transformare practică a lucrurilor exterioare; copilul aruncă pietre în rîu şi admiră cercurile oe se formează în apă ca pe o lucrare în care el parvine la intuiţia a ceea ce este al lui. Această nevoie trece prin cele mai multiforme înfăţişări pînă la modul în care el se produce pe sine însuşi în lucrurile exterioare, aşa cum îl avem în opera de artă. Şi nu numai cu lucrurile exterioare procedează omul în felul acesta, ci tot aşa şi cu sine însuşi, cu propria sa formă naturală, pe care n-o lasă aşa cum o găseşte, ci o schimbă intenţionat. Aceasta este cauza oricărei găteli şi podoabe, fie ele cît de barbare, lipsite de gust, cu totul deformante sau chiar stricăcioase, cum sînt, de exemplu, picioarele femeilor chineze sau tăieturile în urechi şi în buze. Căci numai la cei cultivaţi provine modificarea figurii, a comportării şi a oricărui fel de exteriorizare din cultură spirituală. Prin urmare, trebuinţa generală de artă este reva raţionali. prin %Pt1 «•« rniTl trrhnif nn Tairn din lumm intnrirrnrn ţjjrţ'*-

iă b **f~**

P

rioară obiect, a]

î

îşi recunoaşte pmpiJŢil_ăii_ ţ»n

npVrit.imlf,
în rnrf~rvrmtr
libertăţi spirituale
38
INTRODUCERE
43) omul o satisface întrurî.t, pf HP n parte, lămntrir pi fgrp din ceea ce "esTe~să"iIepentru sine, dar totodată această existenţa pentru sipe~~eJT"5 rcalizoaza in chip exterior, "
ă~ sa onnlil faicc sa fie intuit şi cunoscut — de el însuşi şi de
~~iubi are~~
allţii — ceea ce exista in el. In aceasta constă raHnmali-tatea j ~a omului, in care isi are izvorul neoesiar si temeiul si arta, într,r
mai ra, orice acţiune îşi orke cunoaşitere. Totuşi, natura specifică a trebuinţei de arta, natură deosebită de aceea a acţiunii politice şi monade, a reprezentării religioase şi a cunoaşterii ştiinţifice, o vom examina mai târziu.
()Dacă pînă acum am considerat opera de artă sub aspectul în oare ea este făcută de om, trebuie să trecem de acum la a doua dfftemninnţie a ei, determinaţie după care opera de artă
l d
(X,, 44)
este produsă pentru simţurile omului ¡ şi, din acest motiv, ea este şi sicoasă. mai mult sau mai puţin, din ceea ce est;
a) Această reflexie a dat naştere concepţiei după care artele frumoase" ar li destinate Să "trezească "isentiimente, şi anume sentimente uart; Ile Convin. senţi"""p"t* iplftit** n aps"[5] prnnnţa s-au tăcut din cercetările asupra artelor frumoase cercetări privitoare la sentimente îşi is-a căutat care ar fi oare sentimentele ce trebuie să fie trezite prin artă ; de exemplu frica şi mila, dar acestea ca fiind plăcute ; s-a cercetat cum ar putea procura satisfacţie, de exemplu, contemplarea unei nenorociri!Această direcţie a reflexiei datează mai cu seamă de pe timpullui Moses Men-delssohn ; în scrierile lui pot fi găsite numeroase consideraţii de acest gen. Totuşi, astfel de cercetări nu duc departe, căcijgnţi-rnentul este"regiunea nedetermma.ta, obscură a spiritului. Ceea ce este simţit rămîne învelit în forma abstractei subiectivităţi individuale, motiv pentru care şi diferenţele sentimentului sînt cu totul abstracte, nu sînt diferenţe ale lucrului însuşi. De exemplu frica, anxietatea, grija, spaima sînt, evident, modificări diverse ale aceluiaşi fel de sentiment, dar ele sînt în parte potenţări cantitative, în parte sînt forme care nu privesc însuşi conţinutul lui, ci îi sînt indiferente acestuia. La frică, de exemplu, avem dată o existenţă pentru care subiectul arată interes, dar în acelaşi timp vede apiropiindu-se negativul, care ameninţă să distrugă această existenţă, şi acum simte" în isine alăturea acest interes şi acest negativ ca afecţiuni contradictorii ale subiectivităţii sale. Această frică nu condiţionează însă ca atare nici un conţinut, ci ea poate primi în sine tot ce e mai diferit şi mai .contrar.
r
INTRODUCERE
39.
Sentimentul ca. atare este o formă ahsolnt g-nală a afprţinnii subiective.. Desigur, această formă poate fi, în parte, diversă in sine msaşi, ca : speranţă, durere, bucurie, mulţumire ; în parte, în această varietate a sa, ea poate cuprinde un conţinut divers, aşa cum există, de exemplu sentiment de dreptate, sentiment moral, religios, sublim etc. Dar, prin faptul că avem un astfel de conţinut în forme diferenţiate ale sentimentului, natura esenţială şi determinată a acestuia încă nu iese la lumină, ci rămîne o afecţiune pur subiectivă a mea, în care lucrul concret, comprimat în limitele celui mai abstract cerc, dispare. De aceea_sju_ diereasentimentelor trezite, sau care trebuie să fie trezite de artă, se opreşte la ceva cu Totul rierfeteliminat şi este un fel de cercetare care face abstracţie tocmai de conţinutul propriu-zis şi de "esenţă [con]'Cgtg_J?i_[Ω]'e conceptul acestuia, iiindca reflexia asupra sentimentelor se mulţumeşte cuobservaţia afecţiunii subiective
tt particularităţii ei, in loc sa se~ă"dîncească în obiectŢ in opera e"~ artă, şi să lase la o parte simpla subiectivitate şi stările ei~
"~~Llinid e voi"bâ
p
mn rrmtra nu numai ră piste păstrată l iii d
JŞtf, **p**
foCrnăT aceastasubiectivitate, ci ea este lucrul principali : de ~3rsea"~ sînt atît de bucuroşi oamenii sa aibă sentimente. Dar tot ctt aceea astfel de considerări sînt plictisitoare şi din cauza lipsei lor de precizie şi a goliciunii lor, iar din cauza atenţiei pe care ele o acordă micilor particularităţi subiective ele sînt enervante.
b) Dar.cum opera de artă nu poate să trezească numai sen- tx,. 4 _tirneni_în generai,— tundea acest scap ea l-ar avea atunci, fără deosebire specifică, comun cu oratoria, istoriografia, reculegerea religioasă etc. —, ci întrucât ea este frumoasă, reflexia s-a gindit să-şi caute acum pentru frumos un sentiment part icu -"faira 1 frumosului şi sa găsească un anumit simţ p e"n*~ fr"y a ,c e sta In legătură cu aceasta s-a dovedit în curînd ca
un astfel de simţ nu e un instinct orb şi bine determinat al naturii, care în sine şi pentru sine ar distinge deja frumosul, şi astfel s-ia cerut apoi cultivare pentru acest simţ, iar simţul cultivat al frumuşei a fost numit gust, care deşi este concepere şi descoperire a frumosului formate prin cultură, ar fi să rămînă totuşi un mod-menii jilocit-

de-a-ifi al sentimentului. Am amintit deja în trecere cum teorii abstracte au întreprins formarea unui astfel de simţ, zflTgusţ, 'Vum acesta ca atare a rămas -extenior si unilateral. Pe de o parte, el era defectuos în principiilelui generale, pe de altă parte şi critica particulară a diferitelor opere individuale ale artei era, pe

timpul cînd dominau amintitele puncte de vedere, mai puţin îndreptată spre întemeierea unei aprecieri mai precise — căci pentru aceasta nu exista încă instrumentul —, cît mai curînd să ajute la formarea gustului în general. Din acest motiv, această formare s-a oprit, de asemenea, la ceea ce e mai puţin determinat, şi s-a străduit doar să doteze cu ajutorul reflexiei sentimentul numit simţ al frumosului, în aşa fel că frumosul trebuia de acum să poată fi găsit nemijlocit oriunde şi oricum s-ar fi aflat el. Totuşi, profunzimea lucrului a rămas inaccesibilă pentru gust, fiindcă o" atare adâncime tace apel nu numai la sunaturi si la Teriexii abstracte, ci la raţiune in plenitudinea ei şi ia soliditatea spiritului, în timp ce gustul era redus numai la supraP" fata exterioară pe care-şi aestâşdâ.râ jocul lor senzaţiile şi unde pot fi valorificate principii unilaterale[1]. Iată de re se bonn: *Vţd*-numitul bun-gust de orice efect mai profund, amuţind acolo unde 46) are cuvîntul ceea ce este esenţial în obiect şi unde dispare ceea ce este exterior şi secundar. Căci acolo unde vorbesc pasiunile mari şi frămîntările unui suflet adine nu mai este vorba de distincţiile subtile ale gustului şi de negoţul lui de mărunţişuri ; gustul simte că geniul trece pe deasupra unui astfel de teren şi, retrăgîndu-se din faţa puterii acestuia, nu mai este sigur de sine şi nu mai ştie încotro s-o apuce. *Jx*i* C 'V—f

c) r- f-"fl f-n i '-"TMintirif ca la considerarea operelor de jantă să se aibă în vedere numai formarea gustulu) si să se caute a se da dovadă numai de gust ; locul omului de gust, sau al iudele artă spvi]inif pe yiTT-a. luat cunoscătorul.

pl p {

în măsura în oare priveşte cunoaşterea temeinică a întregii sfere a elementelor individuale într-o operă de artă, latura pozitivă a erudiţiei în materie de artă am declarat-o deja necesară pentru studierea artei, fiindcă, din cauza naturii sale în acelaşi timp materială şi individuală opera de artă se naşte în chip esenţial din condiţiile particulare cele mai diverse, de care ţin cu deosebire timpul ş: locul naşterii ei, apoi individualitatea determinată a artistului şi mai ales dezvoltarea tehnică la care a ajuns arta. Pentru intuirea şi cunoaşterea precisă, ba chiar pentru gustarea unui produs artistic, este indispensabil să se ţină seama de toate aceste laturi, de care se ocupă cunoscătorii cu deosebire, iar această contribuţie a lor trebuie primită cu mulţumiri. întrucît această erudiţie este, desigur, îndreptăţită să fie socotită esenti al ă. totuşi nu e voje ca acum ea să fie considerată drepfr un îmi sj supremul lucru important în raportul pe care şi-l dă spiritul

faţă de o operă de artă şi fiaţă de antă în generai!. Căci erudiţia ~se poate opri la cunoaşterea unor laturi pur exterioare, la aspectul tehnic, istoric etc, al operei de artă — aceasta fiind apoi latura, ei defectuoasă —, şi eventual să nu bănuiască prea mult ori chiar să nu ştie nimic privitor la adevărata natură a operei de artă. Mai mult : ea poate deprecia valoarea unor consideraţii mai profunde, în comparaţie ou cunoştinţele pur pozitive, tehnice şi istorice, dar totuşi şi atunci erudiţia, cînd este autentică, ţinteşte spre cunoştinţe şi temeiuri precise, precum şi spre formularea unor aprecieri rezonabile, fapt de care se leagă şi distingerea mai exaotă a diverselor laturi — deşi în parte exterioare — ale unei opere de artă, precum şi evaluarea acesteia, d) După aceste observaţii privitoare la modurile în care este considerată arta, moduri de tratare cauzate de acea latură a operei de artă prin rare aceasta apare, ea însăşi ca bi li ilă l fiiă

p p ş

sibil care are o relaţie esenţiailă cu omuil ca fiinţă sensibilă, vrem să Srnrnjriăm acum această latură în raportul ei esenţial cu anta iăşi-işi anume : *a)* 'în pante cu privire la opera de artă ca obiect; - cu privire la isubiPcrvvi.raTpa anîknilnî, 1 geniul. II **â**

P) jp p

latentul sau etc, totuşi lărâ sa intrăm în ceea ce, sub acest raport, nu poate rezulta decît din cunoaşterea artei lîn conceptul ei .generail. Căci aici ancă nu istăm cu adevărat pe bază şi pe teren ştiinţific, ci ne găsim doar abia în domeniul unor reflexii exterioare.

a) Prin urmare, _ opera de artă, fără îndoială, se prezintă percepţiei noastre sensibile. Ba este înfăţişată

perceperii exterioare sau interioare, intuiţiei sensibile şi reprezentării, întocmai că"T~na~hiTa~ex'tCTna *Ct* ne Înconjura sau ca propria noastră natură jSţţTipa şiwnisfrhiila.,- Căci şi o vorbire, de exemplu, poate ti atare-pentru reprezentarea sensibilă şi pentru senzaţie. Cu toate acestea Jnsă opera deşartă este atare nu numai pentru percepţia sen -sTb qjLăciLQbiect sensibil, ci starea ei este de asa tel, incif, fiind ceva sensiblT7~ea este totodată in mod esenţial şi pentru spirit, spiritul trebuie să fie atectat de ea şi sa găsească in

"""Aceasta determinare a „operei de artă ne lămureşte îndată că în nici un ohip ea nu 'tilb-jjg~să—f[e] produs al naturii şi să (X,. aibă, pe latura ei natură, viaţa naturală, indiferent dacă produsul""" naturii esfeCOlKiderat ca inferior sau ca superior unei Siffl'ţ) Jr~e opgre~~ae~"artă ; „simple", expresie folosită, desigur, în sens de depreciere.

Căici elementul sensibil al operei de artă trebuie să aibă existenţă numai întrucît el există pentru spiritul omului, şi nu întrucît există, ca sensibil, pentru sine însuşi.

Dacă examinăm mai de aproape în ce fel există sensibilul pentru om, aflăm că ceea ce e sensibil poate să se raporteze la spirit în moduri diferite. . .

aa) .Modul cel mai rău, cel mai puţin adecvat spiritului este prinderea sau perceperea pur senzorială. Ea constă în primul r'ind în simplul fapt de a privi la ceva, *de.* q, asionlta reva, de ă *atinge 'ceva etc, aşa cum în ore de destindere sufletească, iar pentru unu in general ipoate fi o distracţie să hoinărească fără gînduri, să asculte aici, să privească dincolo etc. Spiritul nu ..sg.. opreştela simpla rmnroppre a lucrurilor exterioare prin vaz şi auz, eT o face pentru interiorul său, rare la rîndul său este minat ei"~însuşT să se realizeze pe sine in lucruri în forma sensibilităţii," raportindu-se la acestea ca dorinţă. în această raportare " plina de dorinţe — la lumea exterioară, ca individ sensibil omul stă în faţa lucrurilor, şi ele, de asemenea, indivizi sensibili ; el nu se întoarce la ele ca unul care gîndeşte în determinaţii generale, ci se comportă conform unor impulsuri şi interese singulare faţă de obiecte, ele însele singulare, şi se păstrează pe sine în ele, întrebuinţîindu-de, consumîndule şi găsindu-şi propria satisfacţie în sacrificarea lor. Sub acest raport negativ dorinţa preţiinrLţ penim sin*» nu numai _ajparenţa superficială_a_Jucrurilor exterioare, ci le solicită pe ele î'nseliTTnHSsiiita lor sensibilă şlTconcretă. Cu simple tablouri ale lemnului pe care ar vrea sa-l folosească, ale animalelor pe oare ar vrea să le consume, dorinţa n-ar fi satisfăcută. Tot atît de puţin este în stare dorinţa să lase obiectul să subziste în libertatea lui, căci iimpnkul ei o împinge tocmai să suprime această independentă, şi libertate a lucrurilor [si] ** arate ră airp.st,ea mi există deoît spre a~fT distruse

ll p

şi oonsiiimatp. TW în acelaşi timp nici subiectul, prins în reţeaua diverselor lui interese şi dorinţe manginite şi vane, nuesteHb_er în el însuşi, fiindcă dl nu se determină condus de gierrEfăilitatea i? raţionalitatea esenţială a voinţei sale, îşi nu e liber Jijn în rarjontul lui cu lumea externă, deoare-oe dorinţa rSmţpp în frl

ţ esenţial determinată de lucruri şi raportată Ia ele.

9"""l [n11] stă însă faţă de opera de artă în_ăcgsT raport deler-mjnat d_dormţă JLJaşă opera de artă să existe liberă pentru sineca obiect, şi se raportează la ea Iiipsit rle rlonnţaca La un obie"ct care nu există aerît pentru latura teoretică a spiritului.

Deaceea opera de artă, deşi posedă o existenţă sensibilă, nu are totuşi iiri~~ă~ceastă privinţa nevoie de o existentă concretă sensir bilă şi de viaţă asemănătoare celei a naturiyba nicLnu are voie sa se oprească în limitele acestui teren, întrucît ea trebuie să sătîiTaca numai interese spirituale şi să excludă din sfera ei orice dorinţa. Motiv pentru care dorinţa practica preţuieşte, evident diferitele lucruri organice şi anorganice ale naturii mai mult decît operele de artă, care se dovedesc a fi inutilizabile pentru nevoile acestei dorinţe, şi care pot fi gustate numai de către alte forme ale spiritului.

tffi)Un alt mod în care poate exista pentru spirit datul în chip exterior este, în opoziţie cu diferitele intuiţii semihilt» şi d orinţe, raportul pur teoretic fată de Tnt e l i g e n t ă. Consi-"derarea teoretică _a_ IurniriW n-are intm-pş [s]ft *Je?* consume ca Jj să ' se sati,sf,airă, prin ele pe sine senzorial şi

ă jă ă l ă î

sa se conserve, ci are interes să ajungă să le cunoască în uni-versalitat ea lor, sa descopere esenţa lor interioară, legea

lor, şi~?ă le înţeleagă conlorm conceptului lor. *LJe* aceea interesul teoretic lasă lucrurile să fie cum sînt. se retrage din faţa acestora ca Tucruri individuale sensibile, căci această individualitate sensibilă nu este ceea ce caută modul de a considera lucrurile propriu inteligenţei. jrVmar;ce inteligenţa raţională nu aparţine

g ţ

subiectului individual ca atare, cum aparţine acestuia dorinţa, ci aparţine individului ca unul care este in sine în acelaşi timp

p

gg Intriiclt omul se comportă lată de lucruri contorm
acestei generalităţi sau universalităţi, raţiunea lui universală este aceea care tinde să se descopere pe sine însăşi în natură şi, Jjjrin acealstă, Să restabilească esenţa intimă a lucrurilor, esenţă pe Xâ?e~existenţa sensibilă n-o po"ă"fe~ înfăţişa nemijlocit, cu toate că fondul ei îl constituie această esenţă intrmaraArta îTTţpr
fă
ţ tp
'fâşeşte, în această tonmă ştiinţifică, tot atît de puţin acest interes teoretic, a cărui satisfacere constituie sarcina ştiinţei, pe cît de piiţin tace ea cauză comuna cu înnpulsurile dorinţei pur prac-ÎJ. Căci fără îndoială, ştiinţa poate pleca de la sensibil aşa cum este el în forma lui individuală, şi să posede o reprezentare despre felul în care există nemijlocit acest ce singular în ceea ce priveşte culoarea, forma, mărimea lui etc, dar acest ce sensibil individual, ca atare, nu are atunci nici o ulterioară relaţie cu spiritul, întrucît inteligenţa merge direat la general, la legea, la ideea şi conceptul obiectului şi, din acest motiv, ea nu numai că nu-l lasă să rămînă în forma singularităţii lui nemijlocite, ci—1

transformă lăuntric, face din ceva concret şi sensibil un ce abstract, un ce gândit, şi deci un ce care este esenţial altceva decât era acelaşi obiect ca fenomen sensibil. Spre deosebire de ştiinţă, interesul propriu antei nu procedează astfel. întocmai cum se înfăţişează opera de artă ca obiect exterior, în forma unui nemijlocit şi determinat mod-de-a-fi îşi în aceea unei individualităţi sensibile ân ce priveşte culoarea, **configuraţia,** sunetul, sau ca intuiţie singulară etc, tot asia se prezintă ea şi pentru contemplarea artistică, fără oa aceasta să depăşească nemijlocita obiectivitate ce i se oferă, is-o depăşească atît de mult încît să dorească să cuprindă conceptul acestei obiectivităţi ca pe un concept universal, cum face ştiinţa.

Interesul artistic se deosebeşte deinteresul practic aii dorin-
m timp ce dorinţa îl întrebuinţează în fălosul ei, distrugiîndu-T*; ae considerarea teoretica a unteligenţei ştiinţiliire rlimipotnvă.. conteimp!larea fi"tii«tiră se. denseihipytf*, în sens invens, întrucît ea njŢ mt[i]frp"i ppnitnu nh""rt rvţia ™*wr* există p oa obiect individual
şi nu caută să-l transforme în ideea, lui generală sau fa pon.cgpjL_ YY) _Deouirge însă de aici că sensibilul trebuie, evident, sa fie prezefk in opena de arta, dar nu-i este îngăduit sa apară îtr*
ea oecit ca supratata şi aparenta a sef_____
spiritul nu oaută în sensibilul operei de artă nici ansamblul material, adică plenitudinea concretă internă şi extinderea externă a organismului pe care le cere dorinţa, îşi nici ideea generală ideală, ci spiritul vrea prezenta sensibilă care trebuie, fără îndoială, :să .rămână sensibilă, dar care în acelaşi itimp trebuie elibe-ratacle' schelăria simplei ei materialităţi leareea, în rrumpa-raţie cu nemiilocrta existenţa concretă a lucruruoF'nafeurii, sen~-
sibilul oflfcfei deartă TTnţ'e; idl operST d jlă
iidical îă~ ____
artă se află la miji] r» r
jimple
sensibili-
j
tat6ă~.nemijlocită şi cugetarea ideală. Ea încă nu e cugetare pură, dar, în ciuda caracterului ei sensibil, ea nu mai este nici simplă existenţă concretă, materială, cum sînt pietrele, plantele, viaţa organică, ci în opera de artă sensibilul este el însuşi ceva ideal, dar, nefiind acelaşi cu idealul în sine al gîndului, este în acelaşi timp prezent încă în chip exterior, ca lucru. Acum, această aparenţă a sensibilului se înfăţişează pentru spirit — "cînd acesta lasă lucrurile să fie libere, fără să coboare, totuşi, în esenţa lor lăuntrică (prin care lucrurile ar înceta ou totul să existe pentru el în exterior ca lucruri individuale) — în

exterior ca faromă, astpect, sunet al lucrurilor. Din acest
*rnoFiv, sensibilul artei ise referă numai la cele două simţuri 4: e o -
Te tiLce. la văz şi la a u z, in timp ce mirosul, gustul şi pipăi-
tuli rămîn exdluse din procesul de percepere *ş* gustare a arteiT
F l d f t
p
mirosul, gustul şi tactul au de-a face cu ceea ce e material ca atare şi ou'~o5Iîtalle nemiiilocit sensibtle

ăle acestuia ; mifosur~'cu"v'6lati'lizarea imaterială lin aer, gusitul cu dizoilvairea materiallă a obiectelor, iar tactul ou călldunа, frigul, «faţa netedă a acestora etc. Din această cauză, simţunile acestea Vifti poţ vea de-a face cu obiectdle antei, care trebuie să-işi menţină indepen-denţa lor reală, şi nu permit raporturi pur senzoriale cu ele. Ceea
ce pentru aceste simţuri este pilăcut nu e frumşiţi flî" artă_ Iată
de ce. pelatura senisiihilulm, arta produce intenţionat numai o lume famomatică de figuri, de tonuri şi de intuiţii şi în nici uiî Căz nu poate fi vorba că, dînid existenţaunor opere de artă, omul n-ar' fi în stare, clim cauza neputinţei si a mărginirii lui, să
fă dî h Căi
ducă decît un sensibil de suprafaţă, deoît scheme. Căci aceste forme sensibile şi topuri nu apar în artă numai pentru ele însele şi de" dragul înfăţişării lor nemijlocite, ci cu scopul de a oferi, în această înfăţişare a lor, satisfacţie unor interme spirituali e superioare, fiindcă de au puterea de a trezi — din străfundurile conştiinţei — un acord şi un ecou în spiritul nostru. în felul acesta, sensibilul este s p 1 r 11 u a ii rzat în artă, pentru că în ea s p ii r i t u a 1 u 1 se înfăţişează sensibilizat.
6) Tocmai de aceea produsul artistic nu există însă decît în măsura in care acesta işi-a ales puinotul de trecere prin isi a luat natei'e diiYtr-o activitate productivă
Aceasita ne duce la cealaltă iiilreDare la care trebuie să răspundem, :şi anume : cum acţionează în artist, ca subiectivitate producătoare, latura sensibilă necesară artei ? — Ca activitate subiectivă, acest mod şi fel de producţie conţine absolut aceleaşi determinaţii pe oare le-iam găsit obiectiv în opera de artă. Această activitate trebuie să fie de natură spirituală, deşi posedă în sine momentul sensibilităţii şi al modului-nemijlocit. Cu toate acestea, ea nu este, pe de o parte, nici numai muncă mecanică, simplă şi inconştientă dexteritate manuală sensibilă, isau activitate formală efectuată după reguli învăţate, şi nici nu este, pe de altă parte, producţie ştiinţifică care ar trece de la elementele sensibile la reprezentări şi cugetări abstracte sau s-ar desfăşura cu totul în demente de-alle igiîndirii pure, ci l-j*»t-;ip apirUnainij]] şi ale «fn-naiihilniiiii ~~Kiiiif Bă w 'r "V"TT" ",'~~ ~~in f*~ iiîTri~~ în produce-

rea artistică. Astfel, de exemplu, cineva ar putea voi să procedeze în producţia poetică concepînd mai dinainte, sub formă de cuge- ţări în proză, conţinutul ce urmează să fie prezentat şi să aşeze apoi aceste cugetări în rime şi imagini etc., încît elementul metaforic ar fi în acest caz agăţat de reflexiile abstracte doar ca decor. Un astfel de procedeu n-ar putea realiza totuşi decît o proastă poezie, căci aici s-ar desfăşura sub forma unei activităţi separate ceea ce în creaţia artistică nu se produce decît într-o nedespărţită unitate. Această producere autentică constituie activitatea imaginaţiei artisticeEa este dementul raţional, care e spirit i îtît ătd ati î tiiţă l f ă
g
numai întrucît pătrunde 'activ în conştiinţă. 1ar înfăţişează. ce poirFa in .sine .numai in formă sensibilă. E aici ceva asemana-tor cu felul de a fi al unui bărbat care are deja experienţa vieţii, bărbat plin de spirit, care, deşi ştie perfect ce are importanţă în viaţă şi care este substanţa ce-i ţine pe oameni laolaltă, îi mână şi e putere în ei, totuşi nici n-a rezumat acest conţinut pentru sine însuşi în reguli generale, nici mu-l ştie explica altora în reflexii cu caracter general, ci îşi lămureşte isieşi şi altora ceea oe-i umple conştiinţa, toldeauma în cazuri particulare, reale sau inventate, cu exemple adecvate etc. Fiindcă pentru reprezentarea unui atare (X,, 64) bărbat totul şi orice ia forma unor imagini determinate în timp şi doc, de unde nu e voie să lipsească nume şi tot felul de alte împrejurări exterioare. Dar un astfel de gen de imaginaţie se bazează mai mult pe amintirea unor situaţii trăite, a unor experienţe personale,'încît această imaginaţie, ca atare, nu e creatoare. Amintirea păstrează şi reînnoieşte amănuntul şi modul exterior de desfăşurare a unor astfel de întâmplări CU toate circumstanţele, dar, din contra, a nu lasă să iasă în evidenţă generalul pentru isine. Dar JTţia.grjpatj$_a$ artistică productivă aparţine unui mare spirit si jjuflet, ea este concepere şi creare de reprezentări şi forme, şi anume de reprezentări şi forme referitoare la cele mai adinei şi mai generale interese omeneşti, prezentate în imagini complet determinate, sensibile. De aici decurge însă îndată că imaginaţia se_ bazează pe de o parte, fără îndoi al ăpe diar maturai, pe talent in general, căci producţia pi are nevoie de sensibilitate.
Vonbim, desigur, şi de talente 'Ştiinţifice, dâV ştiinţele presupun numai capacitatea generală de a gîndi, care în loc să ise comporte în mod natural cum se comportă imaginaţia, dimpotrivă, face abstracţie de orice activitate naturală şi astfel se poate spune că nu există talent ştiinţific specific în sensul unui simplu dar natural. Imaginaţia, dimpotrivă, posedă totodată şi un imod-de-a-fi asemănător

producţiei instinctive, întrucît plasticitatea esenţială şi sensibilitatea operei de artă trebuie să existe subiectiv în artist ca dispoziţie naturală şi ca impuls natural, iar ca acţiune inconştientă, trebuie să aparţină şi laturii natură a omului. Desigur, capacitatea naturală nu constituie întregul talent şi geniu, deoarece producţia artistică are şi caracter **spiritual,** conştient de sine, ci spiritualitatea trebuie în general să aibă în ea numai un moment al creaţiei şi plăsmuirii naturale. De aceea, pînă ila nn anumit grad, desigur aproape oricine poate face ceva într-o iartă oarecare, totuşi pentru
a depăşi acest punct, punct unde propnu-zis arta abia începe, e nevoie de talent artistic înnăscut, superior.
' (Ja aptitudine naturală, un astfel de talent se şi manifestă dej a în fragedă tinereţe si se exteriorizează într-o neliniştita, dorinţă de a tace, de a plăsmui de îndată vioi şi agil într-un material sensibil determinat şi de a-şi însuşi acest fel de exteriorizare şi de comunicare drept unicul fel, sau drept cel mai însemnat şi mai potrivit. Şi astfel, pînă la un anumit grad, şi facilitatea si
(X,, 5
II11 dl JLMJLl IVII. yi u.Jliv-l, *jixx.*
îndemînarea tehnică sînt un semn al talentului înnăscut. Pentru sculptor totul se transforma în figuri şi deja de timpuriu el pune mina pe argilă pentru a-i da formă, şi în general orice au în minte astfel de talente, orice le excită şi le mişcă lăuntric devine îndată figură, desen, melodie sau poezie.
v) în sf'îrşit, jp al trpiţlea rînd şi conţinutul este luat înartă într-o anumită privinţă din sfera sensibilului, din natură sau, i'rn orice .caz, deşi continutuil este de natură spiritualăr"[1] f°ţp totuşi luat numai în asia fel îrw-ît înfăţişează spirt.naliii — cum sînt, de exemplu, relaţiile omeneşti — în forma nnnr fenomene
ie. reale. -M *f~~Ax v*
are. reale. M *f*
(STJ Se pune acum întrebarea : care e interesul, care e scopul pe care şi-l propune omul la producerea unui astfel de conţinut în forma operelor artistice ? Acesta a fost al treilea punct de vedere stabilit de noi referitor la opera de artă, punct de vedere a cărui discuţie **mai** precisă n. va eonduce. în sfîrşit, la conceptul adevărat al artei însăşi Add
Aruncînd sub acest raport o privire asupra conştiinţei obişnuite, ceea ce ni se înfăţişează este una dintre cele mai curente reprezentări, anume ;
a) Principiul imit a ţ i e i naturi i. Conform acestui fel
de a vedea, imitarea, ca dexteritate de a reproduce întocmai
foxmc-ale naturii aşa cum există ele, trebuie să constituie scopul
esenţial al artei„jar reuşita acestei reproduceri adecvate a
oh

naturii trebni-e să
.satafa,rţîp r1pp1i$_{n}$ă $_{a}$) în această deter- l âd dî
p ţ p$_{n}$ $_{a}$) în această deter
(X,. 56) minare nu rezidă, în primul rând, deoît un scap cu totul formal, anume ca ceea ce de altfel există deja în lumea exterioară şi aşa cum există aici să fie făcut şi de oim a doua oară atît de bine cît poate el cu mijloacele de care dispune, aa) Dar această repetare poate fi considerată de îndată ca o oboseală s u p e r f ,1 u ă, fiindcă ceea ce înfăţişează tablourile, reprezentările teatrale etc. prin imitaţie, adică, de exemplu, animale, peisaje, întâmplări omeneşti, le avem deja în faţa noastră în grădinile noastre sau în casa noastră, or: în cercul mai restrâns sau mai larg al cunoştinţelor noastre, pp) Mai precis, acest efort superfluu poate fi privit chiar ca un joc insolent care rămîne în urma naturii. Fiindcă arta este limitată ân privinţa mijloacelor ei de reprezentare şi nu poate produce deoît iluzionări unilaterale, de exemplu, ea produce pentru un unic simţ aparenţa realităţii ; şi, de fapt, dacă se opreşte la «copul formal al s i im p li e i imitări, iartă oferă, în loc de viaţă reală în general, numai simulacrul vieţii. Turcii, ca mahomedani, nu tolerează, se ştie, tablouri, reproduceri ide oameni etc, iar James Bruce, în călătoria sa în Abisinia, arătînd unui turc peşti pictaţi mai întîi l-a uimit, desigur, pe acesta, 'totuşi nu peste mult primi răspunsul : „Dacă în ziua judecăţii din urmă acest peşte ise va ridica împotriva ta şi-ţi va spune : mi-ai făcut, e adevărat, un corp, dar nu şi suflet viu, cum te vei apăra atunci contra acestei acuzaţii ?". Se spune în Sunna că deja Profetul le-ia spus celor două femei Ommi-Habiba şi Ommi-Selma, care i-au povestit despre icoanele din bisericile etiopiene : „Aceste icoane îi vor acuza pe autorii lor în ziua judecăţii". —
Fără îndoială, există, de asemenea, exemple de imitaţie abso-luat amăgitoare. Strugurii pictaţi de

Zeuxis au fost daţi înce-pînd din vechime drept triumf al artei şi totodată ca un triumf al principiului imitării naturii, fiindcă i-ar fi ciugulit nişte (X,. 57) porumbei. La acest vechi exemplu s-ar putea adăuga exemplul mai nou al maimuţei lui Buttner, care a ros un gîndac de mai din *Divertismentele insectelor* al lui Rosei şi a obţinut iertare de la stăpînul ei — căruia în chipul acesta îi stricase totuşi frumosul exemplar al preţioasei opere — din cauza acestei dovezi a caracterului excelent all reproducerilor. Dar în legătura cu astfel de exemple, şi cu altele, cel puţin trebuie să ne vină în minte îndată că, în loc de a lăuda opere ide artă pentru motivul că ele au amăgit chiar şi porumbei şi maimuţe, trebuie să

dezaprobăm tocmai pe cei ce cred că înalţă opera de artă cînd consideră un efect atît de umil drept ultimul şi cel mai înalt efect pe care ea l-ar putea produce. -Considerate lucrurile în ansamblul lor, trebuie să spunem că;'v atunci cînd este simplă imitaţie, arta sucombă în concurenta ei cu natura, dind impresia JjXtîiLvierme "re înrparir sa sp Urască după un elefant, YY) Date fiind aceste relative insuccese ale imitării în iaţa modelelor oferite de natură, nu mai rămîne alt scop decît mulţumirea pe oare o dă turul de forţă de a fi produs ceva similar cu natura. în orice caz, omul poate fi bucuros — ceea ce se şi întâmplă — ca produce pun propria sa inuncă, îndemînare şi sîrguinţă, dar şi tă Jhcim i dmbâtie cu cît se aseamănă mai mult copia

p pp , ş g

Jhucime şi admbâtie. cu cît se aseamănă mai mult copia cu imodelul natural, cuAatît mai curând devine pentru sine rece si igilacială sau se coryverteşte în dezgust şi silă. Există portrete despre care s-a spuscu sipirit că se aseamănă greţos cu modelul, iar Kant aduce, cu privire ila această plăcere cauzată de imitaţie, un alt exemplu. Anume, ne saturăm repede de un om care ştie să imite perfect trilurile privighetorii — şi există de aceştia — dar, de îndată ce descoperim că autorul trilurilor a fost un om, sîntem dezgustaţi de un astfel de cântec. Nu recunoaştem atunci în **aceasta** decît un tur de forţă şi nu libera producţie a naturii, nici operă de artă. Căci de la libera putere de producţie a omului aşteptam cu totul altceva decît o astfel de muzică cum *»• 58» e cîntecul privighetorii care ne interesează numai cînd ţîşneşte neintenţionat dintr-o deosebită putere de viaţă şi este asemănătoare tonalităţii sentimentului uman. în general, această plăcere, cauzată de dexteritate în imitare, nu poate fi niciodată decît mărginită, şi-i sta mai bine omului să găsească bucurie în ceea ce produce el din sine însuşi. Pe planul acesta, invenţia oricărui neînsemnat mecanism tehnic are mai mare valoare, iar omul poate fi mai mîmdru de a fi descoperit ciocanul, cuiul etc. decît de a produce performanţe de imitaţie. Căci această emulare care imită abstract trebuie preţuită ca egală în valoare cu turul de forţă al aceluia care a învăţat să tarunce, fără să greşească, boabe de linte printr-o mică deschizătură. Stăpîn pe o astfel de dexteritate, acesta s-a prezentat în faţa lui Alexandru cel Mare, dar drept recompensă pentru această artă fără folos şi conţinut Alexandru i-a dăruit o măsură cu linte.

f) îintriunît apoi princiipiul imitării este cu totul formal, cînd ' ~~farc srmp din H diipnrf înei if' ţ'''' 1 ''''!!~~ obiectiv.

Deorp.ce arunci nu mai e vorba cum este făcut, ce calitate are ceea ce trebuie reprodus, ci are importanţă numai să iie imitat p r e -~~Ti ti. Obiceiul şi~~ tHmţiiiutul frumosului ~~esle considerat OU totul~~ indiferent. Dar dacă atunci cînd e vorba de animale, oameni,
regiuni, acţiuni, caractere vorbim despre deosebirea ce există între frumos şi urît, această deosebire rămîne totuşi, privită din perspectiva acestui principiu al imitării, o deosebire care nu aparţine în mod particular artei, pe seama căreia n-a fost lăsată decît imitarea abstractă, fiindcă în privinţa alegerii obiectelor pe baza deosebirii care există între frumuseţea şi urîţenia lor, şi în lipsa menţionată a uni» criteriu .ppntrii infi.nifp.lp fnrmp *ale* -naturii.ulţim instanţă nu ipoate fi Hftcît gustul subiec-t i v, icare nu îngăduie să fie stabilită nici o regulă pentru el şi (X,. 59) nici sa iie supus discuţiei. Şi, de tapt, dacă in alegerea obiectelor ce trebuie reprezentate 'se pleacă de la ceea ce oamenii consideră frumos sau urît şi ca atare demn să fie imitat de artă, adică dacă se pleacă de la gustul dor, toate categoriile de obiecte ale naturii, printre care nu uşor se va afla unul care să nu-şi regăsească amatorul, ne stau la dispoziţie. Deoarece, cînd e vorba de exemplu de oameni, dacă nu orice bărbat căsătorit găseşte că femeia sa este frumoasă, totuşi cel puţin fiecare mire îşi consideră mireasa frumoasă, şi poate chiar exclusiv frumoasă, iar faptul că gustul subiectiv pentru atare frumuseţe nu are reguli fixe poate fi privit ca un noroc pentru ambele părţi. Dacă privim cu totul departe, dincolo de diferiţi indivizi şi de gustul lor **întâmplător,** la gustul n a ţ i u n i ;1 o ir, constatăm că şi acesta prezintă cea mai mare diversitate şi opoziţie. Cît de des! auzim spunînuSe că o frumuseţe europeană ar displăcea unui chinez, sau chiar unui hotentot, întrucât chinezul are cu totul alt 'Concept

de frumuseţe decît are negrul, iar acesta iarăşi altul decît acela al europeanului etc. Mai **mult,** dacă privim operele de artă ale acestor popoare extraeuropene, chipurile zeilor lor de exemplu, chipuri ce-au ieşit din imaginaţia lor ca unele ce sînt demne de adoraţie şi sublime, acestea ne pot apărea drept idolii cei mai oribil de urâţi, iar muzica lor ca cea mai abominabilă pentru urechile noastre, în timp ce, la rîndul lor,, uceşte popoare vor considera sculpturile, picturile noastre, muzica noastră lipsite de semnificaţie, sau chiar urîte.

A **Rjtf** r'ar ră fac-em abstracţie de stabilirea unui prin iti î ă d b â~~ ăîS î

A **Rjtf** ă facem abstracţie de stabilirea unu

cipiu obiectiv în artă, dacă lrumosul trebuie ~sâ~~ rărnînS fneiat pe gustul subiectiv şi particular, descoperim totuşi iîq cu-

INTRODUCERE

îr""Ti ~~r* imi~~

51

~~naturii care părea~~

rînd,

splnîFraTeuraa foTMa §ene:

rală şi abstractă, nu poate fi luată, ~~jn, considerare. Cap,~~ daca aruncăm o privirepTianteloTafte, v«m-recunoaşte îndată - -i -• --•-.------ -: - .- .,, Ipturp ne înfătise"™ obiecte ce (X,. 60)

ca

d(

jjgi mciiiouttiwiv obiectelor naturale sau al în esenţa din natură, dimpotrivă, opere ale

tip este luat

_____ a r h i t e

care aparţine şi ea artelor trumoa s e, întocmai ca___

ale p o e ziei, întrucît ele nu se mărginesc la simple descrieri, "răL-Dot fi nuămte imitaţii ale naturii. Dacă privitor la aceasta din urmă cineva ar wea să mai păstreze ca valabil acest punct de vedere, s-ar vedea silit să facă ocoluri mari, fiind nevoit să condiţioneze în fel şi chip acest principiu, îşi cel puţin să reducă aşa-zisul adevăr al lui la probabilitate. S-ar ivi însă iarăşi o mare dificultate în determinarea a ceea ce este probabil şi a ceea ce nu este probabil, şi în afară de aceasta n-am putea totuşi să excludem din domeniul poeziei plăsmuirile cu totul arbitrare şi

complet fantastice.

L Iată de ce scopul artei trebuie să rezide şi în altceva decît în ' simpla imitare formală a ceea ce există, imitaţie care în orice caz nu poate da naştere decît la p e r f o r mante tehnice, dar nu la opere de artă. Se înţelege, un moment esenţial al operei de artă este ca ea să aibă la bază formele naturii, fiindcă arta plă -muieşte în forma fenomenului exterior, şi deci totodată natural. Pentru pictură, de exemplu, este importantă studierea culorilor în raportul lor reciproc, a efectelor de lumină, a reflexelor luminii etc, este important de asemenea ca pictorul să cunoască şi să reproducă exact formele şi figurile obiectelor pînă în cele mai mici nuanţe. în această privinţă a şi fost subliniat din nou. cu deosebire în timpul din urmă, principiul imitării naturii şi al naturalului în general, pentru a conduce înapoi la vigoarea şi precizia naturii arta recăzută în debilitate şi în nebuilos, sau, pe de altă parte, pentru a pretinde artei consecvenţa nemijlocită şi solidă pentru sine a naturii, consecvenţă ce se manifestă conform legilor acesteia ; s-a cerut artei acest lucru împotriva arbitrarului şi convenţionalului, propriu-zis atît a neartisticului cît şi a nenaturalului, direcţie în care rătăcise arta. Dar, cu toate că această tendinţă cuprinde în ea, sub un anumit aspect, ceva just, totuşi naturaleţea cerută nu constituie ca atare ceea ce este substanţial şi prim, stînd la temeiul artei. Prin urmare, deşi naturaleţea înfă-

52

(X,, 62)

INTRODUCERE

Jişării exterioare constituie o determinaţie esenţială, totuşi lQ_P~~jiil airrd mi ,rsîr~~._mci simpLa~lmitare *a* ter.fm»nlnr Pvţ.

exterioare, nici naturaleţea existenta

St!

nl a

b) De aceea se pune mai departe întrebarea : care este oare conţinutul artei şi de ce (trebuie reprezentat acest conţinut? In această privinţă, întîlnim în conştiinţa noastră opinia rvtrentă că sarcina şi scopul artei ar fi să înfăţişeze simţurilor, simţirii si

să realizeze în noi cunoscutul „..___. .,..—. ,.*...*U,L, « *m,c unţrnun*

puto. — Drept urmare, scopul artei ar fi cuprins în următoarele : să deştepte şi sa învioreze sentimentele somnolente, înclinaţii şi pasiuni de tot felul, să umple in ian a, să facă pe om să treacă în mod dezvoltat sau nedezvdltat, prin toate sentimentele pe care le poate avea, trăi şi produce

sufletul uman în interiorul lui ceti mai adine şi mai ascuns ; să-il facă să simtă tot ceea ce e în **stare** să agite şi să mişte inima omului în adîncurile ei, în diferitele ei laturi şi posibilităţi ; să înfăţişeze sentimentului şi intuiţiei, spre a fi gustate estetic, tot ceea ce spiritul posedă esenţial şi mare în gândirea şi în ideea sa, grandoarea a ceea ce este nobil, etern şi adevărat ; de asemenea, să facă să fie înţelese nenorocirea şi mizeria, răul şi crima ; să ne înveţe să cunoaştem în ce .au ele mai intim oribilul şi îngrozitorul, precum şi plăcerea şi fericirea ; şi, în sfîrşit, să facă imaginaţia să zburde în voie în jocurile ei gratu;te şi să se îmbete de farmecul seducător al unor intuiţii şi senzaţii încântătoare. Se susţine că arta trebuie să recurgă la o astfel de multilaterală bogăţie de conţinut, pe de o parte pentru a întregi experienţa naturală a existenţei noastre exterioare, pe de altă parte ea trebuie să trezească în general sus-amintitele pasiuni pentru ca experienţa vieţii să nu ne lase neafectaţi şi ca să fim în stare să receptăm de acum toate fenomenele de acest fel. Excitarea aceasta nu se face în acest domeniu prin însăşi experienţa reală, ci numai prin aparenţa acesteia, întruoît amăgind, arta înlocuieşte realitatea cu producţiile sale. Posibilitatea acestei iluzionări produse de aparenţa artei se bazează pe faptul că, la om, orice realitate trebuie să străbată mediul intuiţiei şi reprezentării, pătrunzând în suflet şi în voinţă numai după ce a străbătut acest mediu. Aici este deci indiferent dacă acest imediu e străbătut direct de nemijlocita realitate exterioară, sau dacă e străbătut de altceva, anume de imagini, semne şi reprezentări care au drept conţinut realitatea, şi o înfă-

ţişază. Omul îşi poate reprezenta lucruri care nu sînt reale ca şi dînd ar.fi reale- Prin urmare, faptul că realitatea "exterioară, ori. numai aparenţa ei, este aceea prin care se introduce în noi o situaţie, un raport, şi în general un anumit conţinut al vieţii, rămîne indiferent pentru constituţia noastră sufletească ; fără să facem vreo deosebire în această privinţă, ne lăsăm tulburaţi ori înveseliţi,, mişcaţi sau îngroziţi de esenţa unui astfel de conţinut ; ne lăsăm străbătuţi de sentimentele şi pasiunile mîniei, urii, milei, anxietăţii, fricii, dragostei, sitimei şi admiraţiei» onoarei şi gloriei.

Această trezire a tuturor sentimentelor în noi, trecerea prin x,. ea sufletul nostru a tuturor conţinuturilor vieţii, producerea tuturor acestor mişcări interioare printr-o prezenţă exterioară numai iluzorie este mai ales ceea ce e considerat în această privinţă drept extraordinara putere specifică a artei.

Dar, îmtrucît, în felul acesta, chemarea artei ar trebui să fie aceea de a înscrie in suflet şi în reprezentare ceea ce e bun şi ceea ce e rău, să-l fortifice pentru ceea ce este suprema nobleţe, precum şi să-l moleşească producînd în el Cele mai senzuale şi egoiste sentimente ale plăcerii, o aşitifp) HP sarrină ar fi îă totl fală deoarecf neavînrl n

u ş g p

încă cu totul formală deoarecf, neavînrl nn

ă f

ferm si He sine

încă cu totul formală deoarecf, p fr

stătător, arta n-ar face atunci deoît să ofere formă goală pentru orice lei de conţinut posibil.

c} De fapt, arta poseda şi această latură formală, anume ea poate înfăţişa înaintea intuiţiei şi sentimentului toate materiile pasibile, şi le poate inirumuseţa ; întocmai cum cugetarea dis~ cursiva e in stare sa prelucreze toate obiectele şi modurile de acţiune posibile, înzestrîndu-le cu temeiuri şi justificări. Dar, dată fiind o astfel de diversitate a conţinutului, îndată apare observaţia .că diferitele sentimente şi reprezentări pe care arta trebuie să le trezească sau să le întărească se încrucişează, se contrazic şi se suprimă reciproc. Sub acest aspect, cu cit arta ne însufleţeşte pentru ceea ce esite tocmai opus, pe atît este ea numai amplificare a contradicţiei sentimentelor şi pasiunilor, făcîndu-ne să cădem în beţie bacantică, sau alunecă, asemenea intelectului discursiv, în sofisticărie şi în scepticism. De aceea însăşi această diversitate a materialului ne sileşte să nu ne oprim la o determinare atît de formală, întrucît raţionalitatea, care pătrunde în această variată diversitate, pretinde ca din elemente atît de contradictorii să vadă, totuşi, ieşind şi reali- un scop mai înalt şi în sine mai general. Astfel, şi în

ce priveşte convieţuirea oamenilor şi statul, este indicat ca scop final că toate facultăţile omeneşti şi toate forţele individuale trebuie să se dezvolte şi să se exteriorizeze pe. toate laturile şi în toate direcţiile. Dar în faţa unui fel de a vedea atît de formal se ridică îndată întrebarea : în ce unitate trebuie îmbinate aceste formaţii diverse, ce ţintă unică trebuie ele (x,, oi) să aibă drept concept fundamental şi drept scop ultim al lor ?

întocmi .ra la rnnrPptn1 otatniiii CP iw-ct» şj]a conceptul artei nevoia. îţi part*-, a unui cnr.p r r, rr. n n ifprUffinr .ta.hl.rj, în parte

Foarte la îndemînă îi este reflexiei ideea că un astfel de scop ar fi acela că arta are chemarea si puterea să domolească violenţa sălbatică a dorinţelor.

a) Cu privire la această primă concepţie, trebuie doar să arătăm în care latură proprie artei rezidă posibilitatea de a suprima ceea ce este grosolan, de a înfrîna înclinaţii şi pasiuni, precum şi de a le forma. Grosolănia îşi are, în general, temeiul într-un egoism franc al instinctelor, care se îndreaptă direct şi exclusiv numai spre satisfacerea dorinţelor lor. Dar dorinţa este cu atît mai brutală şi mai imperioasă, cu cît, fiind unică şi limitată, pune stăpînire pe omul î n t r e g, astfel încît acesta nu mai are puterea să se desfacă, ca unul care este general, de acest mod-determinat şi să devină pentru sine general. într-un astfel de caz, omul îşi spune, poate că patima e mai puternică decît sînt e u. Desigur, în chipul .acesta, eul abstract este pentru conştiinţă separat de pasiunea particulară, dar numai formal, întrucît, făcîndu-se această separare, se enunţă doar faptul că, împotriva puterii pasiunii, eul, ca ceva general, nu contează absolut de loc. Violenţa patimii constă deci în unitatea eului ca ceva general cu conţinutul mărginit al dorinţei sale, încît omul nu mai are altă voinţă în afara acestei pasiuni singulare. Arta, e adevărat, îmblînzeşte această brutalitate şi neînfrînată forţă a pasiunilor, fiindcă ea face reprezentabil omului ceea ce acesta simte şi înfăptuieşte într-o astfel de stare. Şi chiar dacă arta s-ar mărgini numai să înfăţişeze intuiţiei tablouri de-ale pasiunilor, ba chiar dacă le-ar flata pe acestea, şi aici rezidă (Xj. 65) deja o putere de domolire, întrucît prin aceasta ea face cel puţin oa omul să devină conştient de ceea ce el e s t e numai nemijlocit. Fiindcă acum omul îşi analizează instinctele şi înclinaţiile şi, văzînd acum în afara sa pornirile care, fiind

tiecugetate îl tîrau după ele, încqpe deja să se libereze de sub puterea lor, avîndu-le acum în faţa sa ca pe ceva obiectiv. Iată pentru ce artistului i se poate întâmpla adesea ca, cuprins de durere, el să domolească şi să slăbească pentru sine însuşi intensitatea propriului său sentiment, înfăţişîndu-l artistic. Ba chiar şi lacrimile aduc o consolare ; cufundat şi concentrat mai întîi cu totul în durerea sa. omul, poate atunci cel puţin să exteriorizeze în chip nemijlocit durerea oare este pur interioară. Efect şi mai uşurător are însă exprimarea interiorului în cuvinte, imagini, tonuri şi figuri. De aceea era bun vechiul obicei ca în cazuri de moarte şi la înmormlîntări să fie angajate bocitoare, pentru ca, exteriorizind durerea, ea să fie înfăţişată în chip intuitiv. Conţinutul nenorocirii sale îi este pus în faţă omului şi prin condoleanţe : vorbindu-ise mult despre nenorocirea sa, omul se vede silit să reflecteze asupra ei şi, prin aceasta, se uşurează. A te uşura plîngiînd, a comunica altuia ceea ce te doare, iată mijloace considerate de 'totdeauna ca bune pentru a te libera de povara apăsătoare a durerii, sau cel puţin pentru a-ţi uşura inima. Prin urmare, rUmrtlir.pa tira.ni.pj pasiunilor îşi găseşte temeiul general în faintul că omul, desfăcut din nemijlocita prin-

cuprinsul 'jterei__şeasaoaiie_i_jit: suu utu».» *~x*~i**. se poale auzi adesea dictonul iubit câ omul treBuTe să rămână în nemijlocită uniune cu natura. Dar 'tocmai o atare uniune abstractă nu e decît grosolănie şi sălbăticie, iar arta, dizolvînd pentru om această unitate, îl ridică cu mîini delicate deasupra x_t. acestui mod-de-a-fi înrobit naturii. Preocuparea pentru obiectele ei rămîne pur teoretică şi, datorită acestui fapt, ea dezvoltă atenţia, care, deşi iniţial e îndreptată numai spre figuri în gene-Tal, totuşi, ulterior, preocuparea pentru artă adaptează, acomodează la semnificaţia acestora facultatea de a compara un conţinut dat cu alt conţinut şi deschide spiritul pentru înţelegerea

universalităţii tratării şi a punctelor de vedere.

P) în chip cu totul consecvent se leagă de cele precedente a

doua destinaţie atribuită artei ca scop esenţial al ei, anume :

l ituirea si perfecţionarea mo-

ds tribuită artei ca scop esenţial ,

p u r i f i '• a r * * p'irP'lor. instruirea si perfecţionarea m T al ă. Menirea conform căreia arta trebuie sa. înixîneze bruta ăîîd ttl făă i generală

T al ă. Menirea conform căreia arta trebuie sa. înx

litateiT şi patimile, fămînînid cu totul formaăă şi generală, a pus âin nou problema unui mod determinat şi a unui

scop esenţial al acestei acţiuni, aa) Ideea purificării pasiunilor suferă încă, desigur, de acelaşi defeot.de care suferă concepţia precedentă despre domolirea dorinţelor, totuşi ea scoate în evidenţă cel puţin faptul că reprezentările artei au nevoie de un criteriu cu care să fie apreciate meritul sau lipsa lor de merit. Acest criteriu e tocmai gradul de eficacitate pe care îl au ele în separarea a ceea ce e pur de ceea ce este impur în pasiuni. De aceea arta are nevoie de un conţinut în stare să exteriorizeze această forţă purificatoare şi, întrucât producerea unui astfel de efect trebuie să constituie scopul esenţial al artei, conţinutul purificator urmează să fie adus în lumina conştiinţei conform universalităţii şi esenţiaîităţii lui. J3j) Susţinătorii precedentului punct de vgiJX-aiLjnaJ„ŞEa§.-Xâ---scopul artei ar fi şi acela de a in sTjuIL- Prin urmare, parti-jrnl;ărîT3Ten nfpf~Tʳn.ngtă pp *fa* o pairtteîn faptul că ea pune in mişcare sentimentele, precum şi în satisfacţia către rezidă în această mişcare,

chiar şi în frică, în milă, în emoţie şi în zguduirea dureroasă, deci în participarea plină de interes la sentimente şi pasiuni, participare raire aduce mulţumire, prin urmare (X,. 67) îu satisfacţia, plăcerea, încîntarea pe care ne-o procură obiectele de artă, reprezentarea lor, efectele lor : pe de altă pantp

p , p p

aoe§ţ scoip nu şi-ar atinge măsura lui superioară decât în **ios-tru-***'irerhî~7abula docet.* si "deci în tăiosul pe care ar ii in stare să-I aducă arta subiectului. în această privinţă, sentinţa lui Horaţiu

Et *prodesse* volunt *et delectare* poetae

conţine concentrat în puţine cuvinte ceea ce imai tîrziu a fost dezvoltat la infinit şi diluat, devenind cea mai platâ concepţie despre artă, în forma ei cea mai exagerată. — Privitor la o atare instruire, se pune îndată întrebarea dacă opera de artă trebuie s-o conţină în ea direct ori indirect, explicit sau implicit. — Dacă este vorba în genere de un scop general şi nu în-tîmplător, dată fiind spiritualitatea esenţială a artei, acest scop final nu poate fi decît el însuşi spiritual, şi anume, iarăşi, nu un scop accidental, ci unul existent în sine şi pentru sine. Gît priveşte instruirea, acest germ n-ar putea fi decît acela de jt ajduce înjmrurjia" conştiinţei, cu ajutoruj orjerei deaiiă. conţinuturi sp i- "rrtiiaif JmftmţlaT în işe şi pentru jşiiie. SuTTlicest raport, trebuie

î iă i tât i l

Jţ ş p jş p,

să afirmăm ca arta, cu oît se situează mai sus, cu atât mai mult are să cuprindă în ea astfel de conţinuturi, şi numai în esenţa unui atare iconţinut găseşte ea criteriul dacă ceea ce este expiri-

mat e sau nu e valoros. Arta a devenit, de fapt, prima învăţă ţ o a r e a popoarelor.

i Qnd jnsă instruirea este tratată într-un fel atît *de* exclusivist *fîîscnj-îxirit* natiifa"gpnpraTa ₐ conţinutului reprezentat apare ca o propoziţie abstractă, reflexie prozaică* învăţătura generală, direct pentru sine, fiind explicată ca atare şi nu conţinută numai indirect şi implicit în plăsmuirea artistică concretă, atunci prin această separare forma sensibilă, figurată, tocmai care face din opera de artă operă de artă, nu este decît un adaos secundar, un iînvdliş explicit afirmat ca simplu înveliş, o aparenţă explicit afirmată ca simplă aparenţă. Dar prin aceasta însăşi natura operei de artă este alte-rată : fiindcă opera de artă nu trebuie să înfăţişeze intuiţiei conţinutul în forma lui generală ca atare, ci generalitatea acestuia trebuie s-o prezinte absolut individualizată, singularizată în formă sensibilă. Cînd opera de artă nu ia naştere pe baza acestui principiu, ci scoate în evidenţă generalul în forma şi cu intenţia unei învăţături generale, elementul figurat şi sensibil devine numai decor exterior şi superfluu, iar opera de artă devine ceva ce suferă de o ruptură interioară şi la care formă şi conţinut nu mai apar concrescute. Individualul sensibil şi generalul spiritual au devenit în acest caz exterioare unul faţă de celălalt. — Cînd apoi, scopul artei este redus la utilul *rare* p învăţătura. lmJă a lui adică aceea a plăcerii, dfcrrţipj şi înain i ,gfigjlămLJg ţ ş

tării este considerată pentrusine n e e s e n t i a l ă şi ca ceva "ce şi-ar avea substanţa număT în uti.i'itafrp.a învăţăturii a cjjgj

ţ ţ gj_

însoţitoare este. Dar prin aceasta se afirmă în acelaşi timp ca arta nu şi-ar avea destinaţia şi scopul final în sine însăşi şi că tl pi ar rpgirla în altirpyjiMi altreva ră.rnia .airta i_-,air~ caz. arta~ar fi

raiv «p

enfcru scopul instruirii . — Cil aceasta însă am ajuns pînă la imita la care arta trebuie să înceteze de a-şi mai fi sieşi scop, întrucît ea este redusă fie la un simplu joc distractiv, fie la un simplu mijloc al instruirii, yy) în modul cel mai pregnant această frontieră iese în relief dacă, la rândul nostru, ne întrebăm care este ţinta sau scopul suprem în vederea rmia trebuie să fie, purificate pasiuiffle sj inaţriiiţi oaimenii ? TTI timpuPcTiST" "iirmă s-a spus" ajdesea~ca acest scop suprem ar fi îndreptia.rea rnojrală. iar scopul artei ar fi acela de. a prejgăti înclinaţiile şi imprile în vederea peTtecţionarii moialeL-Sx de a le con- (x

duce către această ţintă finală. în această reprezentare rfnt 8m-tinate instruirea şi purificarea, întrucflt prin recunoaşterea~~ăde-

vargţŢţliij hinf» tr»rral ȷ şi Hwi prTn irtafriţfrf" aila-IarvnHpmnrl la

',„purificare, i numai în felul acesta ar fi înfăptuita~anîetoTarea omului ca folos şi scap suprem al ei.

Acum, în ce priveşte relaţia artei cu îndreptarea morală,

se poate spune mai întîi acelaşi lucru ca şi referitor la scopul instruirii. Este uşor de admis că nu este îngăduit ca arta în principiul ei să aibă ca intenţie imoralitatea şi promovarea ei. Dar una este să faci din moralitate soop explicit al reprezentării artistice, îşi altceva este «ă nu ifaci din moralitate un astfel de scop. Pin. orice operă de artă autentică se poate scoate o morală, totuşi, fără îndoială, aici este vorba de o explicaţie şi, de aceea,' de cel ce scoate morala. Astfel putem auzi că isînt apărate cele mai

imorale descrieri spunîndu-ni-,se că, pentru a acţiona moral, trebuie să înveţi să cunoşti răul şi păcatul. Şi, invers : s-a sipus că înfăţişarea artistică a Măriei Magdalena, a frumoasei păcătoase care apoi s-a pocăit, ar fi sedus deja pe mulţi spre păcat, fiindcă arta înfăţişează prea frumos pocăirea, posibilă numai dacă ai păcătuit mai înainte. Dar doctrina ameliorării morale. _dusă cu consecvenţă pînă la capăt, merge in general şi mai departe. Ea nu se va mulţumi cu faptul că dintr-o operă de artă se pnaitp amate .si n morailă. ci ea va voii, dimpotrivă. ţ-ţT învăţătura $m_n$ra,lă să apară limpede ra «armp esenţial ţi.l- operei
de artă, mai *m}t,* jn *rhiip dffi bi l
pa hi
ni1 *va* permite nn fir înfăţi iji îîlă
p p p ţ
şate decffit subiecte morale, caradtere,, arţinnj_jşi înitîimplări mo-jilf-j_f{?fva,rpr,f arta aj-e fariiltaftpa de a-.şi alegp, suhi*'; ªp"™* deosebire de 'istorioffrafie şi de ştiinţe, a căror materie este dată. Pentru a putea aprecia temeinic, sub acest raport, concep-ţia privitoare la scopul moral al artei, se pune înainte de toate întrebarea: care este punctul de vedere precis al moralităţii pe care-l pretinde această concepţie ? Privind mai de aproape »0) punctul de vedere a] mpnailpJ morala aşa cum trebuie s-o înţelegem azi în sensul cel mai bun al cuvîntului, imediat reiese ca conceptul ei nu coincide nemijlocit cu ceva ce numim IŢI general virtute, 'moralitate socială, onestitate etc. De aceea un om "virtuos ca moravuri nu e totodată şi moral. Căci de 'morală ţine Fe f 1 e x i a şi conştiinţa exactă a ceea ce este conform datoriei, precum şi acţiunea ieşită din această conştiinţă. J)ato-îia morală însăşj *?*tr* l«»ge a voinţei, dar lege pe care omul o Jesfe liber în sinea lui ; iar acum el trebuie să se decidă

pentru această datorie a datoriei şi pentru împlinirea ei, întru-cît nu face binele decît pornind de la convingerea cîştigată că este binele. Această lege însă, adică datoria de dragul datoriei aleasă ca fir conducător, din liberă convingere şi conştiinţă interioară, datorie împlinită, este ca atare generalul abstract al voinţei, al cărui opus direct îl constituie natura, impulsurile sensibile, interesele egoiste, pasiunile şi tot ceea ce se numeşte pe scurt afectivitate şi inimă. în această opoziţie una dintre laturi este considerată ca suprimând pe cealaltă, şi oum ambele sînt prezente în subiect ca opuse, acesta, ca unul ce decide prin sine, are libertatea de a asculta fie de una, fie de cealaltă. Privite din acest punct de vedere, o astfel de decidere şi acţiunea înfăptuită în conformitate cu ea devin însă pe de o parte morale numai prin convingere liberă despre datorie, iar pe de altă parte prin învingerea nu numai a voinţei particulare, a pornirilor naturale, înclinaţiilor, pasiunilor etc, ci şi a sentimentelor iiobile şi a instinctelor superioare. Căci ~~xoncepţia~~ 'morailă,jno deraia pleacă de la opoziţia fermă dintre univejŢşjaHţaJ«a__spiri-tuala a voinţei şi particularitatea ei naJurŞaşenşibilajar mo-"răla nu constă, după această concepţie, în concilierea completă -a-aCesToF doua laturi opuse, ci în lupta pe care ele Q_J5lJi^{na} : """contra celeilalte, luptă ce impune cănonflictul lor "cu_daţoria instinctele să cedeze în faţa acesteia. ~
fĂceastă opoziţie nu apare însă în faţa conştiinţei numai în domeniul limitat al acţiunii morale, ci se înfăţişează ca fundamentală scindare şi opoziţie între ceea ce există în sine şi pentru sine pe de o parte şi ceea ce e realitate exterioară şi existenţa concretă, pe de altă parte. Conceptă cu totul abstract, avem aici opoziţia universalului, care ca atare este fixat în acelaşi fel faţă de particular, în care, la rîndul lui acesta e fixat faţă de universalOpoziţia aceasta apare concretă în natură, *ca.* opoziţie a legii abstracte faţă de mulţimea fenomenelor individuale ce sînt pentru sine şi particulare ; în spirit ea se înfăţişează ca ceea ce e senzorial şi ceea ce e spiritual în om, ca luptă a spiritului împotriva cărnii, a datoriei pentru datorie, luptă a poruncii reci cu interiorul particular, cu lumea caldă a sentimentului, cu înclinaţiile şi pornirile senzuale, luptă cu individualul în general ; ea se prezintă ca opoziţie dură între libertatea interioară şi necesitatea externă a naturii ; şi apoi ca contradicţie a conceptului mori, gol în sine în raport cu viaţa concretă, plină, a

teoriei, a contradicţiei gîndirii subiective faţă de concreta existenţă obiectivă şi faţă de experienţă.
:
Toate acestea sînt opoziţii pe care nu le-a inventat eventualul capriciu al reflexiei şi nici perspectiva şcolărească a filozofiei, ci sînt opoziţii care au preocupat şi neliniştit -conştiinţa omenească de totdeauna şi în variate forme, deşi ele au fost scoase la iveală în chipul cel mai ascuţit abia de către cultura modernă, care le-a împins pe poziţiile extreme ale celei mai aspre contradicţii. Cultura

spirituală şi intelectul modern fac să apară în om menţionatele opo2iţii, opoziţii care fac din el o amfibie, nevoit fiind să trăiască în două lumi ce se contrazic, incit în această contradicţie se zbate şi conştiinţa, care, aruncată de la o extremă a opoziţiei la cealaltă extremă, nu e în stare să se împace ou sine (X,. 72) însăşi în cuprinsul nici uneia dintre aceste extreme. Deoarece, pe de o parte, vedem omul, sclav al realităţii de toate zilele şi ai clipei lumeşti, apăsat de trebuinţe îşi necazuri, constrâns de natură, prins în mrejele materiei şi ale plăcerii senzuale, stăpînit şi răpit de instinctele naturale şi de pasiuni ; pe de altă parte, omul se ridică pînă la lumea ideilor eterne, pînă la împărăţia gândului şi a libertăţii, face din legi şi determinaţii generale voinţă a sa, dezbracă lumea de haina realităţii ei animate şi înfloritoare şi o dizolvă în abstracţii, întrucât spiritul îşi afirmă drepturile-şi-demnitatea numai afirmînd lipsa de drepturi a naturii şi maltratând natura, căreia îi întoarce înapoi mizeria şi violenţa pe care el le-a suferit din partea ei. Dar o dată cu această ruptură între viaţă şi conştiinţă este dată pentru cultura modernă şi intelectul ei , ,cerinţa ca o astfel de contradicţie să fie rezolvată. însă intelectul nu este totuşi în stare să renunţe la rigiditatea amintitelor opoziţii. Din acest motiv, soluţia rămâne pentru conştiinţă un simplu trebuie să fie, iar prezentul şi realitatea nu se mişcă decît între limitele nelinişiei lui „dincoace" şi „dincolo", căutând o rezolvare pe care n-o găseşte. Se ridică deci întrebarea : Dacă o 'opoziţie atât de multilaterală şi de cuprinzătoare, opoziţie pe care simplul „trebuie să fie" şi postulatul rezolvării nu reuşeşte să o depăşească, poate fi în general ceea ce e adevăr în sine şi pentru sine şi cel mai înalt scop final. Gînd cultura universală a căzut într-o astfel de contradicţie, sarcina filozofiei este aceea de a suprima opoziţiile, adică de a arăta că nici una, nici cealaltă din cele două daturi, luată abstract şi unilateral, nu conţine în ea adevăr, că, luate astfel, ele se autodizolvă ; să arate că adevărul rezidă numai în mijlocirea şi concilierea amîndorura,

că această conciliere nu e simplă pretenţie, ci este ceea ce e înfăptuit în sine şi pentru sine şi oeea ce se înfăptuieşte mereu. Această concepţie concordă nemijlocit cu voinţa şi credinţa lipsită de prevenţie, credinţă care are totdeauna iîn faţa ochilor această opoziţie rezolvată, rezolvare pe care şi-o pune ca ţintă a acţiunilor sale şi pe care o înfăptuieşte. Filozofia oferă doar cunoaşterea sprijinită pe gîndire a esenţei qpoziţiei, întrucât ea arată că adevărul nu constă decît în rezolvarea opoziţiei, şi anume nu în aşa fel că, eventual, opoziţia şi termenii ei n-ar exista de loc, ci că acestea există în conciliere. Acum, întrucât ultimul scop final, ameliorarea morală, ne-a trimis la un punct de vedere superior, vom fi nevoiţi să revendicăm şi pentru artă acest punct de vedere superior. Prin aceasta se năruie îndată deja semnalata failsă poziţie, după care arta ar trebui să servească drept mijdoc pentru scopuri morale şi în general să se pună în serviciul supremului scop moral al lumii, instruind şi ameliorînd, deci poziţia falsă după care arta nu şi-ar avea în ea însăşi scopul său substanţial, ci în altceva. De aceea cînd continuăm să mai vorbim acum despre un scop final trebuie în primul rînd să înlăturăm falsa reprezentare care îngîlo-bează în problema scopului problema de importanţă secundară a utilităţii. Greşeala rezidă aici în faptul că atunci opera de artă trebuie să se raporteze la altceva, propus conştiinţei ca ceea ce este esenţial, ca ceea ce trebuie să fie, astfel încît acum opera de artă n-ar avea valoare decît ca instrument util pentru realiza-rea acestui scop valabili pentru sine în chip independent, în afara domeniului artei. Împotriva acestui fel de a vedea trebuie să afirmăm că arta este chemată să descopere adevărul în fnnma rţlăsmuirii artii'T ŞTMMIKII a înfăţişeze coridilidlă expo-

zitia sus menţionata si că. prin urmare, arta îşi are scopul final în ea însăşi, în însăşi această reprezentare şi dezvelire. Căci alte scopuri, cum sînt : instruirea, pumlicarea, ameliorarea, câştigul bănesc, fuga după faimă "şT~icTniste. nu privesc opera de artă~ca Uitare şi nu-i determina conceptul. —.----Be[1] pt aceasta poziţie, în care se dizolvă consideraţiile făcute

pe baza reflexiei, va trebui acum să cuprindem — conform necesităţii lui interioare — conceptul artei, cum, de altfel tot de pe această poziţie a luat istoriceşte naştere adevărata considerare a artei şi adevărata ei cunoaştere. Fiindcă JxţiiSlia. de care am amintit s-a manifestai nu numai înăuntrul culturii generale sprijinite pe reflexie, ci de asemenea şi în filozofie ca atare, şi numai

după ce filozofia a învăţat să învingă temeinic această opoziţie şi a înţeles propriul său concept, şi tocmai prin aceasta şi conceptul naturii si al artei*J "Atfl t t

)

"Altfel arest piirrţ de vedere, ca reînviere a filozofiei în general, este totodată şi reînvierea ştiinţei despre artă ; da ! riŢImai acestei reînvieri ii datorează, de fapt, estetica adevărata

eTnaştere ca ştiinţă, iar ai ~~la preţuirea sa luai înallă~~.----------

[1] De aceea vreau să schiţez pe scurt istoricul tranziţiei la care mă refer, în parte de dragul istoricului, în parte fiindcă astfel sînt mai precis indicate punctele de vedere care interesează şi pe baza cărora vrem să construim mai departe. Conform determi-$_m$ naţiei ei celei mai generale, această bază constă în faptul că, (frumosul artistic a iost recunoscut ca unul dintre termenii medii care rezolvă şi readuc la unitate opoziţia şi contradicţia spiritului în sine abstract şi a naturii — atât a naturii exterioare, cît şi a celei interioare, adică a sentimentului subiectiv şi a constituţiei noastre afective Filozofia kantiană a fost aceea care nu numai că simţise nevoia acestui punct de unificare, ci l-a ş i cunoscut deja în d i dîdJ î ţ
iiI !K
mo
e nevoia acestui punct de unificare, ci l-a ş i cunoscut deja în d precis. aducîndu-J în ţaţa raprezentării; In generai!. Kant a nsi'denat dire.pt Kară a inteligentei, precum şla voinţei, ratio- are, se raportează la sine însăşi, libertatea, conştiinţa dă i t îi fiită
xonsideat p 75) .nalitatea care, se raporte d i d
ţ de sine care se descoperă şi se cunoaşte pe ea însăşi ca infinită
—rrr~sine. Iar această recunoaştere a caracterului. absolut al voinţei in sine însăşi, recunoaştere care a produs punctul de plecare al
~ unei noi direcţii în filozofia timpurilor moderne, acest punct de plecare absolut trebuie recunoscut ca merit al filozofiei kantiene, merit ce nu poate fi contestat, chiar daca această filozofie este declarată ca insuficientă. Dar, întrucât Kant a recăzut pe planul opoziţiei-trigide dintre gîndirea subiectiva şi lucrurile obiective, dintre untvtiisalitalea abstractă a voinţei şi îiidividualitateăsen-siBilă a ei, eT~~a devenii cjLcra~xare-'a'Soo!S~în evidenţă maî~ăles ca pe ceva suprem adineauri .menţionata opoziţie a moralităţii, fiindcă, în afara de aceasta, el a ridicat latura practica a spiri- ţlid ki Părâd ă iidi
. p p
_ţ a cek Jgoretice Păstrând această rigiditate a opo-ILzLtiei recunoscuta de către g3iTea~~ţrâftnasTr'pe planul] intelectului, nu i-a mai rămas lui Kant deoît să susţină unitatea numai în forma unor idei subiective ale raţiunii, idei a căror realitate corespunzătoare nu poate ti dovedită.idei-postulate, care trebuie, fără îndoială, deduse din raţiunea practică, dar al căror „în sine" nu este cognoscibil pentru Kant şi a căror realizare prac-

tică a rămas un simplu „trebuie să fie" amînat la infinit. In felul acesta, fără îndoială, Kant a pus în faţa reprezentării contradicţia conciliată, cu toate acestea el n-a putut însă nici să dezvolte ştiinţific adevărata esenţă a acestei contradicţii, nici s-o demonstreze ca adevărat real, singur real.Kant a înaintat apoi, se înţelege, şi mai departe, întrucât a regăsit unitatea cerută în ceea ce el a numit i n t e 1 e c t in t uiţi v, dar şi aici "Rărit se opreşte, iarăşi, la opoziţia dintre subiectiv şi ob"Î€7TjiyţT~~gfc Indică, desigursoluţia abstracta a opoziţiei conceptului si reali-lîirâ liăi illi i ibili
şi particularităţii, a intelectului şi sensibilităţii indică deci ideea, dar tace din însăşi aceasta rezolvare şi conciliere din nou numai ceva subiectiv, neconsiderfaid-o drept conci'li ere adevărată îşi reaila~iîn sine şi pentru sine! In Această privinţă, *Critica puterii de judecată,* operă în care Kant tratează despre judecata estetică şi teleologică, este instructivă şi (X)i remarcabilă. Obiectele frumoase ale naturii şi artei, produsele naturii, care manifestă finalitate internă — obiecte în legătură cu cane Kant examinează mai de aproape conceptul organicului şi al vieţii —, el le consideră numai de pe poziţiile reflexiei care nu vede în ele decît ceva subiectiv. Şi anume, Rant defineşte puterea de judecată în general ca „facultatea de a gîndi particularul conţinut in general", şî numeşte puterea de judecată rjŢ-tjexiva, ..cind ii este dat numai parnim!aniI. la care ea trebuie să găsească generalul". Pentru aceasta, puterea de jude-~
are nevoie de o lege, de un principiu, pe care trebuie sa şi-l Ira. ea însăşi ; Kant consideră f i n a 1 i t a te a drept o astfel de lese. Conform conceptului Be libertate al raţiunii practice, realifărea scopului se poticneşte într-un simplu „trebuie să fie" j(dar în judecarea teleologică despre ceea ce este viu Kant ajunge să considere organismul viu în aşa fel, că aici conceptul, generalul, conţine în el şi particularul, iar ca scop conceptul determină particularul şi exteriorul, constituţia membrelor, nu din afairă, ci dinăuntru în afară, încât particularul corespunde de la sine scopului. Jotuşi, printr-o astfel de judecată, iarăşi, n-am cunoaşte natura obiectivă a, obiertiiluicji, susţine Kant, am for-"nvnŢg mimai un mod subiectiv de a reTTecta. In mod asemănător $_t$ concepte Kant judecata estetică : aceasta n-ar lua naştere nici din inţfilrrt ra atare, din intelect ra farultate a conceptelor.
ţ
şi nici din intuiţia sensibilă «i din diversitatea variată a acesteia ca atare, ci s-ar desprinde d;n jncml UKer 1 intelrtiilni ţi l

îmagmatiei. In acest acord al facultăţilor de cunoaştere obiectul

tX,. 78)
raportat la subiect şi la sentimentul de plăcere al acestuia.
tr~Bîăr~*ceastă plăcere trebuie. în primul rînd, să fie cu totul dezinteresata, adnă [g] % nu aibă

legătură cu facultatea noastră H e a Hnri De exemplu, cînd ne mina curio-zitatea, sau avem un interes senzorial în vederea dorinţelor noastre senzoriale, ori avem o dorinţă de a poseda, de a face uz de ceva, obiectele sînt importante pentru noi nu pentru ele însele, ci din cauza nevoilor noastre. Atunci ceea ce există are valoare numai din punctul de vedere al unor astfel de nevoi, iar raportul e aci de aşa natură, încît de o parte se află obiectul şi de cealaltă parte o deteraninaţie deosebită de el, la care îl raportăm însă. De exemplu, dacă consum obiectul pentru a mă hrăni cu el, interesul acesta nu rezidă deoît în mine şi rămîne străin de obiectul însuşi. însă raportul faţă de frumos nu e de genul acesta, susţine Kant, judecata estetică lasă ceea ce e dat

j ă snh?;«tf Uhp,r ppnt.rn «tine si ia naştere dintr-o plăcere ibildi li îi îî îă

j p

pe care o promiteobiorfoildin di bili lPi it~~l

lui însuşi, înfrurît

er îngă-

p p r ş, a

duie obieotului slPşi ait)a~~lnsine însuşi scopul. Cum am văzut deja mai sus, acesta este un fel de a vedea important.

2. î n al doilea r î n d. frumosul trebuie să fie, spune Kant, ceea ce e reprezentat fără concept, adică fără categoria intelectului, ca obiect al unei plăceri universal Pentru a aprecia frumosul, e nevoie de spirit cultivat ; omul simplu nu posedă judecată despre frumos, întrucât această judecată cere să fie general valabilă. Generalul ca atare este, desigur, mai întâi un ce abstract ; dar ceea ce e în sine şi pentru sine adevărat poartă în sine detenminaţia (şi cerinţa să fie şi general valabil. In sensul acesta, şi frumosul trebuie să fie general recunoscut, deşi conceptele intelectului nu posedă nki o judecată referitoare la el. De exemplu, ceea ce e bine, ceea ce e just în diferitele acţiuni particulare este subsumat în concepte generale, iar acţiunea trece drept bună, când e în stare să corespundă acestor concepte. Dimpotrivă, frumosul trebuie, fără o raportare de acest fel. să trezească o plăcere generală. Aceasta nu înseamnă decît că Jn_ conţgmipjairea frumosului noi nudeyenim conştienţi rlp concept şi deşubsumare înTel şi nu lăsăm sa se înfăptuiască în faţa noastră epjrjja—QbiecfcuTuî rnrJŢvjduăl rip mnnţiiro-pnera-l, separare

e altfel prezenta in mdcală. ———----------——

,JL în al treijearînd, frumosul trebuie să aibă forma f i n a -liXJj_JatniaOj[n'a]itot[e]a~este percepută jn_obiect~fa7ă reprezentarea unui scopTln fond, cu aceasta se l'epetacloar~cgeace

tocmai a fost discutat.XUn produs oarecare al naturii, de exemplu o plantă, un animal, este organizat cu finalitate, fiind nemijlocit prezent pentru noi cu această finalitate a lui, prezent în aşa fel că noi nu avem nici o reprezentare a scopului pentru sine separat şi distinct de realitatea prezentă. Tot în chipul acesta trebuie să ne apară ca finalitate şi frumosul. în finalitatea finită, scop şi mijloc rămîn exterioare unul faţă de celălalt, întrucît scopul nu stă în relaţie internă esenţială cu materialul în care el este înfăptuit. în acest caz, reprezentarea scopului ca atare se deosebeşte de obiectul în care scopul apare realizat. Frumosul, dimpotrivă, există, posedînd finalitate în sine însuşi, fără ca mijloc şi scop să se înfăţişeze separate drept laturi deosebite. De exempiujfscopul membrelor organismului este viaţa, care există reală în înseşi membrele ; rupte de întreg, ele încetează de a mai fi membre. Căci în ceea ce este viu scopul şi ansamblul său material sînt atît de nemijlocit unite, încît forma respectivă de existenţă nu există decît întrucît scopul ei îi este imanent. Privit sub acest aspect, frumosul nu trebuie să poarte* în el jjnaiitatea ca pe o formă exterioarăT ci natura imanenta a obiectului frumos trebuie să constea în faptul ca interiorul şi "exteriorul işi corespund corrfol'm imei finalităţi. ~,

4. in slirşit, şi in a. l p a t r n I ?. a r ţ n *A* cercetarea kantiană stabileşte că frumosul este ceea ce e recunoscut, fără mn-cept, ca obiect al unei plăceri n e c e s a *r e*_ Necesitatea e "categorie abstractă şi indica un raport interior esenţial între două laturi : cînd există una dintre acestea, şi pentru că există, există şi cealaltă. Una din laturi conţine în determinaţia ei totodată şi pe cealaltă ; de exemplu, „cauză" nu are sens fără ,.efect". O astfel de necesitate a plăcerii posedă în el frumosul fără nici o raportare li a concepte, adică la categorii ale intelectului. Astfel ne place, de exemplu, ceea ce este conform regulii, ceea ce este făcut conform unui concept al intelectului, deşi Kant pretinde mai mult pentru această plăcere decît unitatea şi egalitatea unui atare concept al intelectului. _

Acum, ceea ce găsim jjnjjcţate .aceste teme kantiene este.

neseparat a ceea " în ronshmta noastră "e presupus ca separat. Această separaţie este suprimată în frumos, întru-Iciţ aici generafui şi particularul, scopul şi mijloacele, conceptul
sî" nhirfvt'iil e,* in,trppat,rmn,H total -jj. «j 'f frmmmciii a7tifl-
"XSHKant vede un acord in eare~Tnisuişi particularul este adecvat conceptului. Particularul ca atare este mai întîi întîmplător, şi
5 - e. 123
66
INTRODUCERE
INTRODUCERE
67
aceasta atît fată de alt particular, cît şi fată *Ac* general, şi toc-*mai acesT element întîrnffilăiQr. dat senzoriali, sentiment, constitu-"ţie afectivă, înclinaţie este în frumosul artistic nu numai subsumat unor categorii generale ale intelectului şi dominat de conceptul ide (libertate în generalitatea lui abstractă, ci acest element accidental ,gste îmbinat în aşa fel cu .generalul sau universalul, încît se arată, "TauntrmH şi în smesi pentru sine adecvat universaiilnLln felulacesta este încorporat gîndul in frumosul' artistic, şi materia nue determinată de gând în -chip exterior, ci şi ea există liber, întrucît naturalul, sensibilul, afectivul etc. posedă în ele însele măsură şi scop, acord cu gîndul ; iar intuiţia şi sentimentul sînt şi ele ridicate pe planul generalităţii spirituale, după cum gîndul nu numai că renunţă la duşmănia sa împotriva naturii, ci, înveselindu-se, justifică şi sfinţeşte sentimentul şi plăcerea, astfel încît natura şi libertatea, sensibilitatea «î rnmr.aotul îsi găsesc dreptul °j_j*ifîfrvrţ'ª împreună. în "îTnji-l
111C11LU1 şl jJ.lwv,ui u~,
şj conceptul îşi găsesc dreptul şijgtjftfaH p _____ ___
ş~j a c el aiobipALţarsi această conciliere aparent completă KantT totuşi suTectivăJn cele din urma, referuicTuse" i l producerea frumosului şjjiu e însuşi adevărul
esle, după Kant, totuşi subiectiva m ICIG *u.m.* m*.— _____
, 80) la aprecierea şi la producerea frumosului, sj_nu e însuşi adevărul în sine şi pentru sine, nu fsie însăşi realitatea.
Acestea ar fi rezultatele principale ale rotirii ranti.pr în măsura în care ea ne poate interesa aici. Ea constituie punctul de jşlecare pentru înţelegerea adevărată a frumosului artistic, înţelegere nu s-a putut realiza dtcît prin inlă-
uni
a necesităţii ţ p
SUIUI, a. sensibilului şi raţionalului.
Aici trebuie să mărturisim că împotriva menţionatei infinităţi abstracte a gîndului, contra acelei datorii pentru datorie şi a intelectului litpsiit de ifonmă — intelect care concepe natura şi realitatea, simţurile şi sentimentul numai ca pe o barieră, ca :pe ceva absolut potrivnic, considerîndu-se pe sine opus acestora —, simţul artistic al unui spirit adînc şi în acelaşi timp filozofic a cerut şi a exiprimat cel dintîi totalitatea şi concilierea, şi aceasta înainte ca ele să fi fost recunoscute şi impuse de către filozofie de pe propria sa poziţie. Trebuie să-i recunoaştem lui ŞkJJJ- r !Triarf*lp rneril_de. a fi sfărâmat subiectivitatea,., şi riatura abstractă a gmdirii kantiene şî~[de__a_ti cutezâtTTedea-supra loră taca~~mTeTCarea ctg ajEăidg prin gîndire unitatea si-ccmriiierfia ,ra rje ceea ce constitui duxăjridn-zeze artistic aceastăconceptie. Căci

Schiller nu a avut în vedere numai arta şi interesele ei, neţinînd seama de raportul ei cu filozofia propriu-zisă, ci el „a comparat interesul său pentru frumosul artistic cu principiile trlozotiiceTlrr
3 *f* p'Sjfp CT f"
_ , a pătruns el în natura
mai adîncă si în conceptul frumosului. De asemenea se simte in operele unei anumite perioade a creaţiei sale că Schiller s-a ocupat cu gîndirea : chiar mai mult decît ar fi fost avantajos pentru frumuseţea naivă a operei de artă. Intenţionalitatea unor reflexii abstracte şi chiar interesul pentru conceptul filozofic sînt vizibile în unele dintre poeziile sale. I s-a şi reproşat acest fapt, mai ales pentru a-l acuza şi coborî în faţa naivităţii totdeauna aceeaşi şi netulburate de concept şi a obiectivitătii goetheene. Dar, sub acest raport, ca poet Schiller n-a făcut decît să plătească tribut timpului său, tribut împovărător, care nu i-a făcut decît onoare acestui suflet sublim şi acestei naturi adînci, iar ştiinţei şi cunoaşterii nu i-a adus deoît folos. — In aceeaşi epocă, aceeaşi stimulare ştiinţifică l-a sustras şi pe Goethe de la arta poeziei, domeniul său propriu-zis. Dar, după cum Schiller se adîncise în considerarea profunzimilor interioare ale spiritului, tot aşâ constituţia sufletească proprie lui Goethe l-a condus pe acesta spre latura n a t u or a l ă a artei, la natura exterioară, la organismele plantelor şi animalelor, la cristale, la formarea norilor şi la culori. în această investigaţie ştiinţifică, Goethe aducea cu sine marea sa simţire şi judecată, oare, în aceste domenii, a răsturnat felul de a privi lucrurile al intelectului şi erorile rezultate de aici, întocmai cum, de cealaltă parte, Sdniiller a ;ytiut să arate valoarea ideii Iliberei totalităţi a frumu-felului în care considera intelectul voinţa şi gîndirea.
O serie de producţii schilleriene aparţin acestei pătrunderi adînci în_ natura artei, şi îndeosebi lucrarea *Scrisori*

despre educaţia estetică. Schiliigr ploară aici de la punctul principal ră fiprarp individ uman poartă în el aptitudinea de a ii'unom ideal. Acest orn •yeriit-a.biilar fi reprezentat prin stat, oare e iorma obiectiva, generală, oarecum canonică, în care diversitatea diienţiilof subiecţi

f

rhpgp

unitaFe."Ne

putem însă reprezenta[1] două moduri în oare omul vremelnic coincide cu omul ideal : anume, pe de o parte, modul în care statulT ca gen al speciilor : moiralitate,,legalitate, inteligenţă, ar suprima mdivirlaiitata ; pe de altă parte, modul în care individul s-ar d i l li di înălţa la vaila de gen, iar omul vremelnic ar deveni omul nobil al ideii, omul ideal. Kaţiunea pretinde unitatea ca atare.

'?

68

INTRODUCERE

pretinde ceea ce e în conformitate cu genul, iaL natura ceiJe d 2% Pre :J:..:J.„i:t,t„. omul este solintar în egala măsura de ctuil acestor laturi către ambele 'legislaturi. In Cumui.» M..„. . _ r

.educaţia estetică trebuuP să realizeze mijlocirea şi concilierea cerută, căci, după Schiller, ea urmăreşte să formeze înclinaţiile, sensibilitatea, instinctele şi sufletul astfel, îneît acestea să devină raţionale în ele însele şi, prin aceasta, raţiunea, libertatea şi spiritualitatea să-şi părăsească şi ele forma abstractă şi, unite cu latura natură în sine raţională, să se întrupeze aici în carne şi

' Oase. Fmrrţrysiţl pştp *r}r±,r* rnnţTvpirpa ratirvna.1ii.1iii H] sensibilul iar

_această contopire este considerată drept ceea ce e cu adevarat~ ~~real. In liniile ei generale, această concepţie schilleriană poate li -recunoscută deja în *Graţie şi nobleţe,* precum şi în poeziile lui Schiller ; recunoscută în faptul că poetul face cu predilecţie din lauda femeilor obiect al creaţiilor sale, iar în caracterul acestora el a recunoscut şi a subliniat tocmai prezenţa îmbinării spontane a spiritualului cu naturalul.

Areastă unitate a generalului si particularului, a liber-

iti

iiua

rT-n.

,*-r,* t-vT-;nrir»iii iii psentă a artei, şi pe

are

rpipi-f) SrT-n.Uer utiiinţifiir ,ra prinripin îşi fgfnţă a arte ş p

fără încetare s-a străduit s-o înfăptuiască în viaţa reală cu ajutorul artei şi al educaţiei estetice, a devenit după aceea, c a i i?. jprimri.pîn al cunoaşterii si al exis-

şi unica realitate, rrin nrMn, -u .- .. T ____„_____

_pe poziţia ei absolută, şi cînd arta a început să-şi afirme deja natura şi demnitatea sa particulară în raport cu supremele interese ale omului au fost descoperite şi conceptul şi locul ştiinţific al artei, iar arta, cu toate că interpretată, sub un anume aspect, încă în chip fals (ceea ce nu e locul să dezbatem aici), [x]i- 83) a fost., totuşi înţeleasă cnnfnnm înaltei si adevăratei sale determinaţii. Fără îndoială, jflai.. ..înainte rip'n Witi.rkmajin,

minaţii, *t* ara înaoiaia, jarr tn[i]" -j-___=:.. - - - .

însufleţit de contemplarea idealurilor celor vechi, a *."XLXXCH"*-unei noi înţelegeri în studiul artei, liberîndu-l de punctelede dere oferite rle scopurile ordinare, precum şi de acela al sim-

[1] - !—"i " ;nc:l.stpn(-5 mare rerr;f tăi or] t _

sa caute meca anei . ..[..... 1IV ..... , J.or. Gact

Winckelmanai trebuie considerat drept unul dintre oamenii care au ştiut sa descopere pe seama spiritului un nou organ şi pro-e"edee şi moduri • . __: *----î.urtp, i :.n tnnte~ totul noT

INTRODUCERE

(59

jirggţ.ea, concepţia lui a pyprritat relativ puţină influenţă asupra teoriei şi asupra cunoaşterii ştiinţifice a artei.

" Apropiaţi în timp de reînvierea ideii filozofice, dornici de noutate şi în căutare de ceea ce surprinde şi face să fii remarcat, Aug. W i 1 h. şi Friedr. v. Schlegel (pentru a atinge pe scurt mersul dezvoltării

ulterioare) şi-au însuşit din ideea filozofică atîta cît au fost în stare să primească naturile lor nefilozofice, ci în mod esenţial critice. Căci nici unul dintre ei nu poate pretinde să aibă reputaţie de gînditor speculativ. Ei au fost însă aceia care, cu talentul lor critic, s-au aşezat în apropierea punctului de vedere al ideii şi s-au ridicat cu mare francheţe şi îndrăzneală novatoare — deşi cu redus conţinut filozofic — în polemica plină de spirit, împotriva concepţiilor de pînă aici, introducînd, fără îndoială, în felul acesta în diferite ramuri ale artei un nou criteriu de apreciere, sprijinit pe puncte de vedere superioare celor combătute. Dar, cum critica lor n-a fost însoţită de o cunoaştere filozofică temeinică a criteriului de apreciere la care au recurs, acesta a păstrat în el ceva nedeterminat şi nesigur, îneît cei doi critici au înfăptuit cînd prea mult, cînd prea puţin. De aceea.—deşi trebuie, să li se recunoască marHr mprit de a fi scos din nou în lumină şj rle a fi pnptmit ou dragoste creaţii de artă vechi si puţin api-fyiatp de ronitemiporami lor_ cum e pictura italiană mai veche şi cea flamandă, cîntecul NÎBeluif-"gTlor etc, de a ti căutat cu zel sa icunoasca~şi să înveţe apoi şi pe alţii lucrurT"puţin cunoscute, ca poezia şi filozofia indiană, totuşi fraţii Srliilpg-fi an atrihmt fftstnr epoci o valoare prea di

totuşi fraţii gf p

mare ; în curînd au căzut ei înşişi în greşeala de a admira

lucruri mediocre, ca de exemplu, comediile lui Holberg, şi de a . aţrijjui~b valoare univelsală mior creaţii de valoare numai reîa- ţiyjrr~on ş-au arătat entuziasmaţi pentru~cTîrecţii TâTse şi puncte

ric szgriere rlc nrrlin i iHîj m liHarp 'jpt

m

poziţii jupjeja__

Dinaceastă scoală, şi mai ales din opiniile şi doctrinele lui Friedrich$_A$yon Schlegel, s-a dezvoltat arjoi. în forme variate, asa-ni]mjfa i r n n i e Pe una dintre latu¥!re'~eTr~îronia si-a găsit irmfiiul ei mai, adînc în filozofia lui Fi eh te, întrucît princi-piile acesţei_ filozgfii au fost aplicate la artă, Fnedrich "Von 5chlegeTT*ca şi Schelling, au plecat de la punctul de vedere al lui 'Fichte; bchelling spre a-l depăşi în chip absolut, Fnedrich von *Schîegel'*spre a-l dezvolta într-un fel curios şi spre a se dezbăra de el. în ceea ce priveşte legătura mai strînsă a temelor fichteene

ou una dintre ramurile ironiei, nu e nevoie să scoatem, sub acest raport, în evidenţă acum decît punctul următor : Firhţp stahi- prinripin a Huni ut ni oricărei voinţe, al oricărei raţiuni l i l bl b

jţ pp

si cunoaşteri, eul, şi anume euil absolut abstract, care ramine fLIn al doi'lea rinid, acest eu este, datorită acestui fapt, il î i H pa sînt egat î l

. . p,

"absolut simplu în sinp.; CT, pp HP r» pa.rr.p .sînt, negate în el orice l ddidi ă p p p

iparticulariitate, orice imadjdftominat,—odice__iojatiaut — căci în această~Tibeftate şi unitate abstractă piere orice lucru —, pe de altă parte orice conţinut est? vailabil pntu-n PH mimai înjrnrir fi di

mimai

p

este afirmaţi recunosout de_cittre eu. Ceea ce există, există numaTprln eu, iar ceea ce există prin mirTp p"l *AP* apmpn-a îl poate ~şT ni im 101 rin

Dardacă ne oprim ila aceste forme cu toţull goale, forme re-işi aiijryr'ijyinpa in modul-de-a-fi absolut al eului abstract, nimic 85) nu mai e considerat ca existind un sine şi pentru sine şi avînd valoare în sine însuşi, ci e privit ca fiind produs num.ai de subiectivitate. în acest caz ansă, eul îşi poate rămâne domn şi stăpîn peste toate, şi nu există, în sfera moralităţii, a dreptului, a omenescului şi divinului, a laicului şi a sacrului nimic ce n-ar trebui să fie afirmat mai întîi de către eu, ceea ce tocmai din această cauză n-ar putea fi făcut să piară de către eu. Datorită acestui fapt, iflj_ce_ este existent~în sinesj pentru siinp nu p rlm-ît aparentă, nue~adevărat şi real jTiri rânza sa însuşi si prin sine însuşi, ci e simplă răjsjf ,r ,î p P- P r p prin pn răimîmmrl la_ Jihera djisipoziţip. a puteriii sTă bunului plac al acestuia. Admiterea şi simriim.air.ea sînt exclusiv la Hisrrpţia wilni' în cinp"~însusi deja suprimarea

rand însă, eul este individ activ, viaţa lui

constind în crearea pentru si,ne1 na si pentru air.ii, a individuali-tatn~~săle. exterioriaîndu-se pe sine si manifestîndu-iseca "Ţeho-men ; căci fiecare om. nît trăifişte; ă ll~Ţ reallzeze~şŢ~se

realizează pe sine. Raportate însă la frumos şi la arta, toate ace i

realizează pe sine. Raportate însă la frumos şi la arta, toate ace stea înseamnă sj trălpati na airtiişţ şj să-ţi modeilezi artistic viaţa.n Dar, conform acestui principiu, trăifisc ca artist, cînd toate acţiunile şi manifestările mdle în ,o-enerai1 — întrucît ele se refera la urTconţinut — rămîn pentru mine numai aipa r e n t aciuând forme care sţaU-Cu ţotul în puterea mean acest caz, mTorTua "clT'adevaif'a't în s e r î o~i nici acest conţinut şi nici exteriorizarea srrpalizarpa iui în general. Fiindcă seriozitatea adevărată pătrunde în viaţa noastră numai datorită unui interes substanţial,

unui lucru valoros în el însuşi, datorită adevărului, moralităţii etc, numai datorită unui conţinut care deja oa atare trece în ochii mei drept, conţinut esenţial, încît devine esenţial pentru mine însumi numai întrucât m-am contopit cu un astfei de conţinut valoros îşi am devenit pe măsura lui în tot ceea ce ştiu şi fac. Pe poziţia pe care eul, care afirmă din sine totul şi dizolvă totul, jTste artistul, căruia nici un conţinut aii conştiinţei nu-i apare ca (Xl. se absodut şi ca existent în sine şi pentru .s,in.p.r ri i se. prezmta ca

aparenţă creaţă He Pil însuşi şi riipmtint HP a fi ni.miirită *AP* el,

Ipe această poziţie JJU poate avea loc o astfel de seriozitate, căci aci numai formalismului eului A se atribuie valabilitate. — Desigur, TpentfU alţii, eii ca ifetlOmen, :ielul in care ile aipar, poate fi ceva serios, întrucît ei mă consideră ca unul care iînsumi iau lucrurile în serios, dar icrezîud astfel ei se lînşală, inefiind deoît bieţi subiecţi mănginiţi, fără organ şi aptitudine de a înţelege îşi de a ajunge la înălţimea punctului meu 'de vedere. Pirin aceasta mi se demonstrează că nu oricine e atît de liber (adică liber formal) încît să vadă, în tot ce mai are pentru om valoare, demnitate şi sfinţenie, numai un produs al propriei sale puteri discreţionare, putere cu care toate acestea el le poate considera valabile sau nevalabile, poate să se lase sau să nu se lase determinat de ele, să le practice sau să nu le pnacticeŞi iată acum că acraistă virtuozitaţf a. nrwi yjfţi ironic artistice se concepe pe sine ca *e;* e n i a. 1 i t a t e divină pentru care totul şi fiecare nu e dedîţ creatură lipsită de esenţia-litate, de care creatorul! liber, ştiindu-ise detaşat de toate, nu se H l t

ş ş

g, l'iill'ucil ;pe aceasta creatura o poate isi nimici şi crea. i sîa pe această poziţie a genialităţii divine priveşte de sus cu superioritate peste toţi ceilalţi oameni, declaraţi mărginiţi şi banali, fiindcă ei mai consideră dreptul, moralitatea etc. Ga ferm stabilite, obligatorii şi esenţiale.Astfel, individul, care trăieşte în felul acesta ca artist, îşi creează, iară îndoială, relaţii cu alţii, trăieşte în societatea prieteniilor, are iubite etc, dar ca geniu el consideră aceste raporturi ou realitatea sa determinată, cu acţiunile sale particulare, precum şi cu ceea ce este în sine şi pentru sine universal, tot ca total lipsit de valoare, comportîndu-tse ironic faţă de ele.X

A este semnificaţia generală a ironiei geniale si divineT

acestei concentrări a pnlni în cipp.r fiU pentru care 'ătii i ăi dî î f si ra

p pnaiţe ţrăi decît în ferucirea

SUinrflmă r,p n dă plă.rpr.pa *AP* a î Aă f

şi gusta pe sine l F ÎShll

p p ş p

însuşi. Această ironie a fost descoperită de domnul F:r, v. ÎSchlegel,

şi mulţi alţii au trăncănit după el despre ea sau trăncănesc din nou, imitîndu-l.

Prima formă a acestei negativităţi a ironiei este, pe de ***o*** parte, aceea care afirmă deşertăciunea a tot ce e substanţial, a tot ce e moral şi în sine plin de conţinut valoros, nulitatea a tot ce este obiectiv şi valabil în sine şi pentru sine. Gprindu-se pe această poziţie a ironiei, totul îi va apărea eului lipsit de valoare şi van, exoeptînd propria-i subiectivitate, care, prin aceasta, devine ea însăşi găunoasă şi goală, devine ea însăşi o deşertăciune. Pe de altă parte, invers, eul, în această **delectare** poate să nu găsească mulţumire, să-şi devină sieşi insuficient, înceît să simtă de acum setea după ceea ce e ferm şi substanţial, să simtă nevoia unor interese determinate şi esenţiale. Cu aceasta îşi fac apoi apariţia

nefericirea şi contradicţia : pe de o parte, subiectul voieşte, fără îndoială, să ajungă la adevăr, **purtând** în sine aspiraţia după obiectivitate, dar pe de altă parte nu e în stare să se dezbare de această singurătate şi refugiere în s4ne, să se rupă din această abstractă şi nesatisfăcută intimitate, şi e copleşit acum de nostalgia pe oare am văzut-a provenind tot din filozofia lui Fichte. Starea de nemulţumire cauzată de această linişte şi neputinţă de a acţiona îşi de a atinge ceva, pentiu a nu renunţa la armonia sa interioară şi dorind realitatea şi absolutul, rămîne totuşi ireală şi goală, deşi pură, ea dă naştere maladivelor suflete frumoase şi zbuciumului nostalgic. Căci un suflet cu adevărat frumos acţionează şi e real. Amintita stare de dorinţă nu este însă decît sentimentul nimicniciei subiectului gol şi van, căruia îi lipseşte forţa de a putea scăpa din această **deşertăciune** şi de a se putea încărca cu conţinut substanţial. întrucît însă din ironie s-a făcut acum formă artistică, ea nu s-a oprit numai *n* reprezentarea artistică a vieţii proprii şi a individualităţii particulare a subiectului ironic, ci în afară de opera de artă înfăţi-(X, 88) şînd **propriile** acţiuni etc. ale artistului, s-a cerut ca acesta să creeze şi opere de artă cu subiecte luate din exterior, ca produse ale imaginaţiei. Principiul acestor producţii care nu pot fi plăsmuite cu precădere **decât** în poezie este iarăşi reprezentarea divinului ca ceea ce e ironic. Dar ironicul, ca individualitate genială, rezidă în autonimicirea a ceea ce e sublim, măreţ, excelent şi creaţiile artistice obiective vor avea să ilustreze numai principiul absolutei subiectivităţi ; ca atare, ele înfăţişează ceea ce arc valoare şi preţuire în ochii **«noului,** ca lipsit de valoare şi auto-nimicindu-se. Reiese de aici nu numai că nu se ia în serios mora-

litatea, **dreptul,** adevărul, dar că tot ce e mai de preţ şi' mai bun nu valorează nimic, întrucît, apărînd în indivizi, în caractere, în acţiuni, acesta se autoinfirmă şi se autonimiceste, devenind în chipul acesta propria sa ironie. Luată abstract, această formă atinge de aproape principiul comicului, însă, cu toată această înrudire, comicul trebuie deosebit în mod esenţial de ironie. Căci comicul trebuie să se mărginească la faptul că tot ceea ce se autodistruge este ceva în sine lipsit de valoare, este un fenomen fals şi contradictoriu, cum ar fi, de exemplu, o trăsnaie, o încă-păţînare* un capriciu bizar faţă de o pasiune puternică, sau şi un principiu Mimai *pjfr.tinO* solidtpori o maximă presupusă fermă. Este msp.ini totul atwa să,fie]înfăţişat — într-un individ şi
prin «L=y- [drept **HpSif** de or moral şi adevărat, ceea ce sine substanţial. în acest ca: de a fi dispreţuit în ce priveş lipsa de caracter şi slă ironic şi coiţic este ceea ce este reale, încapi important, atare ironie caracter îi rilor, pe
istrus.
loare ceea ce în realitate este ,ieral reprezintă un conţinut în aseroengarindivid e nul şi demn Iraofceful **lixi**, iar arta înfăţişează deosebirea aceasta dintre esenţial *ap,* conţinutul a acest conţinut îl formează personaje 'nu pot persişti*eîngăOipul lor ferm şi antă la el, lăsîndjivlXsă e distrugă în sine. O msei de caracter iujpeate ironia. Căci adevăratului pe de o p*tmeip! conţinut esenţial al seopu- parte păstrarea fermă a unui astfel de scop importării:, îneît s-ar distruge întreaga existenţă a individualităţii dacă s-ar vedea silită *k* cpdeze şi să renunţe la el. Această fermitate şi substanţii'alftatecjnstituie tonul fundamental al caracterului. Caton nuypoare_fai decît ca roman şi republican. Gînd însă ironia este mată ca ton fundamental al reprezentării artistice, din ceea ce este mai puţin artistic decît orice se face principiu adevărat aî operei de artă. Deoarece, pe de o parte, apar în opera de artă figuri banale, lipsite de conţinut şi de ţinută, întrucît ceea ce e substanţial se dovedeşte a fi în ele lipsit de valoare, pe de altă parte se mai adaugă la toate acestea şi amintitele **frământări** nostalgice şi contradicţii nerezolvate ale sufletului. Astfel de plăsmuiri nu pot trezi interes adevărat. De aici permanentele plîngeri venite din partea şcolii ironiei împotriva lipsei de înţelegere profundă, de sensibilitate pentru artă. de geniu la publicul care n-ar pricepe această înălţime a ironiei ; adică plîngeri că publicului nu-i plac aceste lucruri înjositoare şi nu-i place ceea ce în parte e pueril, iar în parte lipsit de

caracterŞi e bine că nu. plac aceste naturi sărace în conţinut interior şi încărcate de dorinţe, e o consolare că această lipsă de onestitate îşi ipocrizia nu sînt pe gustul publicului şi că, dimpotrivă, omul cere ca arta să înfăţişeze marile şi veritabilele lui interese, precum şi caractere care rămân credincioase faţă de conţinutul ce le determină valoarea.*' :
Ga observaţie cu caracter istoric ar mai fi de adăugat că îndeosebi S ol g e r şi L u id w i g T ii e *c* k au fost aceia care au accentuat ironia ca principiu suprem al artei.

Nu este locul aici să vorbim amănunţit despre S r 1 g *e. r* aşa
cum ar merita el, şi trebuie să mă mulţumesc cu cîteva indicaţii. Salger nu s-a mulţumit, ca ceilalţi, cu o cultură filozofică superficială, ci nevoile lui sufleteşti cele mai intime şi autentic speculative l-au împins să coboare în adîncul ideii filozofice. Aici a descoperit el momentul diallectic al ideii, punctul numit de mine „infinită negaţivitate absolută", a descoperit adică activihatea
iLiL neaifră pp isvnp .ra irfin,if şi îTnrvpirsal Sprf* a deveni
ţX,.9O) finitate şi particularitate, şi care suprimă din nou şi această negaţie pentru ca *?M* să
r,p$_{l}$g*a:hUpaiora npiversailul si infinitul în fii i î
finit şi în ceea ce e partiouliar. Sdlger a ţinut mult la aceasta nagativi'tate ; şi, tara iîndoială, ea este un moment în ideea speculativă. Dar, concepută ca această simplă nelinişte dialectică şi dizolvare a infinitului în finit, ea este, totuşi, n u m a i u n moment şi nu întreaga i d e e, cum vrea Soiger. Viaţa lui Sdlger s-a frânt, durere, prea de vreme ca el să fi putut ajunge la expunerea concretă a ideii filozofice. Astfel el s-a oprit la acest asspect al negativităţii, negativitate care are înrudire cU dizolvarea ironică a ceea ce e determinait, precum şi a ceea ce este substanţiali, în care el văzuse şi principiul activităţii artistice. Dar în viaţa sa reală, date fiind fermitatea, seriozitatea şi distincţia caracterului său, Sdlger n-ia fost nici el însuşi un artist ironic în felul descris mai sus şi nici simţul lui adînc pentru apere de artă **veritabilă** — simţ dezvoltat în măsură considerabilă prin studiul permanent al artei — n-a fost, în această privinţă, de natură ironică. Atît ! pentru justificarea lui Sdlger, care — ţinînd seama de viaţa, filozofia şi arta lui — merită să fie deosebit de apostolii ironiei menţionaţi pînă aici.
în ce-l priveşte pe Ludwig T i e c k, formaţia lui provine tot din perioada al cărei centru a fost un timp oarecare Jena. Tieck şi alţii printre aceşti distinşi oameni operează cu

totul familiar cu termeni a căror semnificaţie nicidecum nu ne-o împărtăşesc. Astfel, Tieckcere, desigur, mereu ironie ; cînd însă face aprecierea unor mari opere de iartă, recunoaşterea şi descrierea grandorii acestor opere, se înţelege, este excelentă, dar el se înşală crezînd că aici s-ar găsi cea mai bună ocazie de a arăta ce este ironia în opere cum ar fi, de exemplu, *Romeo şi Julieta,* în care nu poate fi vorba de nici o ironie.

DIVIZIUNE

*! 9i) După precedentele consideraţii prealabile, este acum timpul
să trecem la tratarea obiectului nostru însuşi. Dar introducerea, în al cărei cuprins ne mai aflăm încă, nu poate oferi, sub acelt raport, reprezentării altceva decît o privire de ansamblu asupra întregii desfăşurări a consideraţiilor noastre ştiinţifice care vor urma. Dar, cum noi am vorbit, despre artă ca despre ceva ce ia naştere din însăşi ideea absolută, ba am indicat drept scop al ei reprezentarea sensibuda a absolutului, la această privire de ansamblu va trebui să procedăm deja~îh aşa fel încît să se vadă, cel puţin în linii generale, cum diferitele părţi iau naştere din conceptul frumosului artistic în general, .frumos artistic na înfăţişare a absolutului, lată de ce va trebui sa căutăm să suscităm o reprezentare cu totul generală şi despre acest concept.
Am spus deja că conţinutul artpj este ideea. iar forma ei plăsmuirea sensibilă, figurată. Arta trebuie să îmbine aceste două jjţţuri în libera şi conciliată totalitate. P ,r l m a determinaţie inclusă aici este cerinţa Ta "autsl conţinut care urmează să~fie epirmil.atraTtfefîc~să. se arate în al însuşi napabil *de* a fj rcprr-—zentat "artistic. Dpnarppp ailitlfl nu obţinem decît o îmbinare proastă, întrucât un conţinut în sine inapt pentru a fi înfăţişat figurat şi ca fenomen exterior se vede nevoit să ia o astfel de formă ; o materie pentru sine însăşi prozaică trebuie să-şi găsească, în
tx, ,92) forma opusă naturii sale, tocmai modul de prezentare ce-i este adecvat.
A doua cerinţă, care derivă din precedenta, priveşte con-ţinutuil artei. e cere ca acesta să nu fiejceva în sine însuşTUb-straot, şi anume nu în sensul că acest conţinut trebuie să fie

aumaidecît sensibil şi concret în opoziţie cu ceea ce e spiritual si ginditacesta din urmă luăTcu semnificaţia *ăa* Simplu şi ab-stiact- Deoarece tot ce este veritabil şi adevărat în spirit ca şi in natură este concret în sine şi posedă în sine, cu tot caracterul său general, subiectivitate şi particularitate. Spunînd, de exemplu, despre Dumnezeu că este Unul, Simplu, Fiinţă supremă ca atare, nu am făcut decît să exprimăm prin aceasta o abstracţie moartă a intelectului neraţional. Nefiind conceput în adevărul său concret, un astfel de Dumnezeu nu va oferi nici un conţinut nici pentru artă, şi cu deosebire nu pentru arta plastică. Acesta e motivul pentru care evreii şi turcii nu au putut, cum au făcut creştinii, să-şi înfăţişeze în chip pozitiv pe Dumnezeul lor — care nici măcar nu e simplă abstracţie a intelectului — în artă. în creştinism, Dumnezeu e înfăţişat în adevărul lui şi, în consecinţă, ca absolut concret în sine, reprezentat ca persoană, ca subiect şi, în mod mai precis determinat, ca spirit. Ceea ce este el ca

spirit se prezintă explicit pentru concepţia religioasă ca trinitate a persoanelor, care în sine e, în acelaşi timp, una. Avem aici esenţialitate, universalitate şi particularizare, precum şi unitatea lor conciliată, şi numai această unitate este ceea ce e concret. Dar întocmai cum., .pentru a fi ahsr»krţ__3devărat jn_oonţinut b ă 5 astfel de rana.rtp,r *mnrr* ţoţ aşa pretinde şi Tnir-.iiare, fiindcă generalul numai abstract
arta
nu
jş g
posed aîn sine însuşi determinarea de a înainta spre particularP*_zăirieT~d'e a deveni lenomen şl de a înfăptui în acestea, unitatea
cu sine însuşi
Oi al treilea rînd, dacă unui conţinut veritabil, şi în b lă fălă
eorSeemţa concret, trebuie să-i rn.rp«ipirnflă n frtrmă **bă** **i î** **h ă f**
ţ .
muire sensibilă, aceasta, ia rînidnil ei
f;.«»
plăs-
ie s, , ,
desăvîrşiire concret şi individuali, ceva singular. Faptul că con- (X,. creţul revine ambelor laturi ale artei — adică atît conţinutului, cît şi formei în care acesta e (înfăţişat — este tocmai punctul în care ambele coincid şi îşi corespund reciproc, aşa cum, de exemplu, figura naturală a corpului omenesc este un concret sensibil în stare să înfăţişeze spiritul în sine concret şi să se arate adecvat acestuiaDe aceea şi trebuie înlăturată reprezentarea că s-ar datora simplei întîmplări faptul că pentru o astfel de figură adevărată este ales un fenomen reali al **lumii** exterioare. Căci arta nu recurge la această formă nici pentru că o găseşite dată aşa în iprea-labil, nici fiindcă nu există alta, oi în conţinutul concret însuşi rezidă momentul fenomenului sau apariţiei şi exterioare şi reale, ba

chiar şi sensibile. Dar, din acest motiv,acest concret sensibil în care un conţinut spiritual se încorporează după esenţa lui există în: mod esenţial şi pentru ceea ce este interior ; exteriorul figurii prin care conţinutul devine intuib.il şi reprezentabil nu are ca scop deoît de a exista pentru sufletul şi spiritul nostru. Numai din acest motiv conţinutul şi forma artei sînt întruchipate, contopite laolaltă. Ceea ce e nuana i concret şi sensibil, natura exterioară ca atare, nu-şi are unica ei origine în scopul acum amintiţi Penele bogate în cuilori variate ale păsărilor strălucesc şi cînti nu sînt văzute, cântecul lor sună şi neauzit ; soaietele **luminos,** care înfloreşte numai o noapte, se vestejeşte fără să fie admirat în poenile sălbatice ale pădurilor sudice, iar aceste păduri, la rîndul lor, desişuri împletite din cele mai frumoase şi mai luxuriante vegetaţii, răspândind cele mai aromatice şi mai bine mirositoare parfurnuri, putrezesc şi pier tot atit de puţin gustate. Opera de artă însă nu e atît de ingenuă pentru sine, ci ea este în chip esenţial o întrebare, un cuvânt adresat inimii care-i răspunde, un apel către suflete şi spirite. — Deşi sensibilizarea pe care o înfăptuieşte arta în această privinţă nu este accidentală, totuşi, invers, ea nu e nici modul suprem de a prinde concretul spiritual. Faţă de -reprezentarea concretului (spiritual prin concretul sensibil, gîndirea este o formă superioară de înfăţişare, ea este, desigur, relativ abstractă, dar, pentru a fi ade- vărată şi raţională, ea nu trebuie să fie unilaterală, ci gîndiare **concretă.** în ce măsură forma adecvată de înfăţişare a unui conţinut determinat este cea artistică sau, dată fiind natura lui, în ce măsură pretinde el o formă de reprezentare superioară, mai spirituală, vedem îndată, comparând zeii eleni, de exemplu, cu Dumnezeu, aşa cum îl concepe reprezentarea religioasă. Zeul elen nu e abstract, oi individual, şi este foarte apropiat de forma naturală ; Dumnezeul creştin este, fără îndoială, tot o personalitate concretă, dar ca spiritualitate p u r ă, trebuind să fie cunoscut ca s p i r i t şi în spirit. Prin aceasta, elementul existenţei lui este în chip esenţial cunoaşterea interioară şi nu forma naturală externă, prin care el n-tar putea fi înfăţişat deoît în mod imperfect, adică nu în întreaga profunzime a conceptului său. **r4-uc** Dar, cum arta are sarcina să înfăţişeze ideea peiitru intuiţia j *" formă sensibilă şi nu în forma gândiri: şi a spiri-
litătiii pure în general, şi cum această înfăţişare îşi', are viailna- cj mpritml în rr»r flSipnniH f»n ţa oi unitatea ambelor laturi; adică în corespondenţia şi unitatea ideii cu forma ei, înalta valoare şi

excelenţa unei opere de ată, realizată conform conceptului ei, 'va depinde de gradul de unitate interioară în rare apar conto- î
p pite una în alta ideea şi forma.

Fundamentul diviziunii pentru
ştiinţa airtei rezidă în acest îi
p
punct al adevărului superior, spiritualitate pe care şi-a cîştigat-o plăsmuirea artistică adecvată conceptului spiritului. Deoarece, înainte de a ajunge la adevăratul concept al esenţei sale absolute, spiritul trebuie sa treacă printr-o suocesiune de trepte, întemeiată în însuşi acest concept, iar acestei desfăşurări a conţinutului pe care spiritul şi-o dă îi corespunde, legată nemijlocit de ea, o suocesiune a formelor artei, forme prin care spiritul, ca spirit artistic, devine conştient de sine însuşi.
Acest proces înăuntrul spiritului artistic are el **însuşi,** la rundul lui şi conform naturii sale, două laturi. Anume, în primul r î n d, însăşi această dezvoltare este s p i r i t u a l ă şi genera l ă, întrucît succesiunea treptelor concept iilor despre l u m e, ca expresii ale conştiinţei determinate, dar cuprinzătoare a naturalului, omenescului şi divinului, ia formă artistică ; în al doilea r î n d, această dezvoltare interioară a artei trebuie **să-şa** dea existenţă nemijlocită şi sensibilă, iar modurile determinate ale existenţei artistice sensibile slînt ele însele o totalitate de deosebiri necesare ale antei, sînt d i f e r i -t e l e a r t e. Ga creaţii spirituale, plăsmuirea artistică şi diferenţele pe care ea le arată sînt, fără îndoială, de natură mai generală, nefiind legate de un material anumit, iar existenţa sensibilă prezintă şi ea diferenţe variate, dar, întrucât sufletul ei interior, ca şi acela al spiritului, este conceptul, un material sensibil determinat ajunge să posede un raport mai strâns şi o anumită corespondenţă intimă cu diferenţele spirituale îşi cu formele creaţiei artistice.
Considerată însă în ansamblul ei, ştiinţa noastră se împarte în trei părţi principale :
"
~~*J*_ în primul r î n d, avem o parte genera l ă. Această are ca obiect şi conţinut al ei, pe de o ă
frumosului artistic ca irlf a
n nirfitura
p
altă
«i raprmtni mni apr,r-
l dll
p p
raportul idealului cu
producţia artistică subiectivă.
în al doilea r î n d. din conceptul frumosului artistic
dezvoltă p
par ti i
a r ă. întrucît deosebirile esen-
(x,.
_ oltă p p p
ţiale conţinuţe_îa_jjcest concept se dJesfăişoară într-o suacesiune de fripte
âIfoTTrneTor'~p'articuliare de plăsmuire artiistică.~
80
DIVIZIUNE
în al treilea r î n d, avem o ultimă parte, în care
trebuie să examinăm individualizarea frumosului artistic. întrucît
arta trece g_jjjarea sensibilă a creaţiilor sale. încheg îndu-se
•i. »«) __înfr-un~ststem aFltrteFor particulare şi al genurilor şi speciilor lor.
Acum", oîn ceea ce priveşite prima îşi a doua parte, pentru a face" inteligibil ceea ce urmează, trebuie să reamintim îndată că ideea. ca frumos artistic, nu este ideea ca atare, ideea aşa cum trebuie s-o conceapă ca absolut Logica metafizică, ci este ideea întriţrît a primit forma realităţi] .şi a intrat cu aceasta realitate într-o unitate nemijlocit adecvată Căci i de e a c a atare este, fără îndoială. însuisi adevărul 'în sine si pentru sune, dar *e.* adevărul numai conform generalităţii lui încă neobiectivate, în timp ce
f (
i- n m n c *M* r i iţi ii ,j ,)
mai precisă de q fi îp chip
*inAirAiţţ]ă*ı
p p ţ p
şi o plăsmuire individuală a realităţii m rutinaţi a de a 1ă,sn s a apară în siine în chip esenţial ideea.

Prin aceasta este deja for- mulata cerinţa ca ideea şi plăsmui rea ei iîn formă de realitate concretă trebuie sa fie complet adecvate una alteia. Astfel concepută, ideea. ca reahitiaf.p pizmuită ranfanm mnceptului său, este idealul. Sarcina unei astfel de corespondenţe ar putea ti _msa înţeleasa mai întîi în isensul cu totul formal că ar fi îngăduit ca ideea să fie e U it a r e ori cuta r e idee, cu condiţia ca forma în care ea este realizată — indiferent oare — să reprezinte întocmai respectiva idee. Dar atunci adevărul pe care-il cerem idealului este confundat cu simpla j u s t e ţ e, care constă în faptul că o semnificaţie oarecare este exprimată în chip adecvat, înţelesul ei puţind fi, din această cauză, descoperit în mod nemijlocit în respectiva formă de expresie. Idealul nu trebuie luat cu acest înţeles. Deoarece un conţinut oarecare poate fi reprezentat, confonm oriteniului esenţei sale, în chip cu totul adecvat, fără să-i fie îngăduit să pretindă că posedă frumuseţea artistică a idealului în comparaţie cu frumuseţea ideală, reprezentarea lui va apărea chiar defectuoasă. în această privinţă, trebuie notat, în prealabil, ceea ce numai mai tîrziiu va putea fi dovedit, anume x,. 97) că insuficienţa operei de artă nu trebuie totdeauna privită ca dovacTa de stîngăcie subiectivă, ci d e f e c t u o z i t a t e a formei proviime si din mediocritatea li n s u fi c i e n ţ âŢ r n p ţ i ti ii t n 1 ii î De exemplu, chinezii, inzii, egiptenii au plăs-lţ fli Hi hi l d dli liite de fă
e exemplu, chinezii, inzii, egp ps
ţ ff chipuri jlezei şii de idoli lipsite de formă,
sau avînd o formă proastă, "formă neadevărată, şi n-au Tosţ 3ăl
f f"d
o, , s t 3ă
stare să pună stăpmire pe adevărata frumuseţe, fn"ndcă reprezen-

.ţările lor mitologice, conţinutul şi cugetul operelor lor artistice erau în "sîne mea nedeteraniniate, sau aveau un prost mod deter-jrîinât, şi nu erau conţinut în sineînsusi absolut In acest sens, cu citjjperele de arta devin măTxcelente"7~cu~atît'~mai adine ejteadevărul cuprins în~corîţînutul şi glndul lor. Şi in legătură cu acesFfapt, nu trebuie să ne gindim numai la eventuala dexteritate, mai mare sau mai mică, dexteritate cu care sînt prinse şi reproduse formele naturii aşa cum sînt ele date în realitatea exterioară. Fiindcăfpe anumite trepte ale conştiinţei şi plăsmuirii artistice abandonarea şi defigurarea formelor naturii nu este neintenţionată lipsă de pnactică tehnică şi de dexteritate, ci e transformare intenţionată, care provine din conţinutul ce se găseşte în conştiinţă şi este pretinsă de aceasta Astfel, _ există sub acest aspect artă imperfectă, artă care diirfpTTnrt~dp~ tehnic şi din alte puncte de vedere poate fi ni totul *
sfera ei determinată, dar oare, fată HP rnn.rppt.n.1, artei şi faţă de ideal, apare totuşi insuficientă.
Numai în cea mai îlă ă id i i ii
ş t p ş
înaltă artă ideea si reprezentarea ei artistică îşi corespund i'ntr-a-
devar, în serjul ră forma ideii este in ea însăşi adevărata formă
în sine şi pentru sine, aceasta lundca conţinutul ideii, conţinut pe care ea îl exprimă?" este el însuşi conţinut adevărat. Pentru ateasTâ e nevoie, cum am indicat deja, ca ideea sa fie determinată în sine şi prin sine însăşi ca totalitate concretă şi să aibă, astfel, în ea însăşi principiul şi măsura particularizării sale şi a modului-determinat al fenomenului. Ţmaginjatia creştină, de
g ş
exemplu, va putea reprezenta pe Dumnezeu numai în formă " omenească şi in expresia s p i r j t u a l ă a acesteia, fiindcă Dum- (xIP os hezeu însuşi e cunoscut aici ca fiind artsniiit s p i rit în sine. Modiiil-determinat este oarecuim puntea spre fenomen. Acolo unde acest mod-de-a-ti-detenminat nu este totalitate care decurge din ideea însăşi, unde ideea nu este reprezentată ca una ce se determină şi se particularizează ipe sine însăşi, ea rămine ab-_
ccctă~iî~nu posedă in ea însăşi modul determinat, si deci prin--xiuiuil modului părbicular de apariţie, siingurul adecvat ei, ci are isf~prinCipill in afara sa. lata de ce ideea inca abstracta are
nu e *încă,* afirmată de
I™~
potrivă, ideea concretă în sine îşi are în ea însăşi principiul modului sau de apariţie şi, Hat-orită aremtiii fapt, e propria sa
c?eaţie artistica [iberă.~A'stfel. numai ideea cu adevărat concreta, produce adevărata ei figură : iar nrenstă corespondentă a ideii şl a formei este idealul. *

Cum iînsă ideeaeste în felul acesta unitate concretă, această nmt;îtFjrţ_pof Pde iîn 'Conştiinţa artistică deeît pxţinţr-o "lamplă etalare şi o nouă prezentare a particularităţilor adeiii, iar iTt dltare [1] '
"'h" ~h__"°

p ş
iprunTaceasta dezvoltare
de
lărTTistic obţine o t o tal utiat e 3 a ir t i c u 1 a ir e. Prin urmare, după
f o r 'm e iş 1 t ir t .
ce am considerat .frumosul artistic în sine şi pentru sine, trebuie
să vedem ifjelul în care frumosul ca întreg se descompune în deteraninaţiile sale particulare.Aceasta constituie d o c t r i n a de spire i or mele a ir tei" ca parte a d ou a a. expunerii jpoastre. Aceste forme îşi au originea în modul diferit TH"eî;ţ
concepe ideea icŢ'conţinut, care condiţionează diferenţa de foftnă arti®bîca~m~care apare ideea. Pe aceea, formele artei nu sînt deoît .raporturi diferite între icoriţinut şi formă, iraiportum ce pro-—,„.„ o,i *Mt-r,* icPQcfă iraii7ă aHevăraitul] tun-
vnn
din ideea însăşi şi care dau din această cauză adevăratul! fun
dament de diviziune în aceasta sferă ; fiindcă diviziunea trebuie sa lie totdeauna 'Întemeiată în conceptul a cărui particularizare 'şi împărţire este ea. S
Avem de considerat aici t re i irapoirturi ale ideii faţă ele forma ei de expresie artistică-
Anume, în primul rînd, începutul îl face ideea cînd, fiind încă în ,stare de 'nedeterminare şi indistincţie, ori în stare de proastă şi neadevărată determinare, ea însăşi devine conţinut al plăsmuirilor artistice, ţfod nipdptrimin.ată, ea ftmră. nu posedă acea_indjyiduialiha.te pe mare o pretinde idealul ; carac-terul__ei jabstract__şi unilateralitatea ei ifac ca forma sa (fie din' punct icTe vedere exterjoy deFectuoasă si întâmplătoare. De aceea - L- ---: —--iii ş j1mip 1 ă căut are a f igu-veritabil.ă. Ideea încă n-a
răriii deoît *caspafi* pg
igasit lîn sine ânsăişi forma, şi răraîne astfel numai lupta.jşi aspi-
î F i î li t aceasta " *iogxîxk*
mai
sita
(**IU i (, 'AL» UK1V lllvwy -, ---------, ? - ---
_Faţia spre ea. Putem numi iîn generali lorma aceast ___
. sionboil i ă a, antei. In aceasta formă de artă, ideea abstractă !îşi are forma artistică în atara ei, în imater.ia sensibiilă naturala,
'de la nare ipUfiairă lairum plasmuuea artistica şi de care apare legată. Obiectele intuiţiei naturii sînt, pe de o parte, lăsiate mai intn aşa cum isînJt ele, totuşi în acelaşi timp e introdusă în ele ideea substanţială ca semniifiioaţie a lor, lîncît acestor obiecte le revine acum sarcina s-o exprime, ele trebuind să fie interpretate ca şi oînd ideea însăşi ar fi prezentă iîn ele. Lucru posibil datorită faptului ică obieotele irealităţii au în ele o latură care le face apte de a înfăţişa o semnificaţie generallă. Cum însă nu este posibilă o coireapondenţă completă, această raportare nu se poate

referi decît la o determinaţi* a b s t r acta, cum ar fi, de exemplu, cazul cînd prin (reprezentarea leului se înţelege forţa. Din icauza acestui .caracter abstract al raportării, în conştiinţă pătrunde, pe de altă parte, şi caracterul străin al ideii ifaţă de fenomenele naturii, cu toate că ideea, ineavînd altă realitate pentru a se exiprima, se răspîndeşte în toate aceste forme căutîndu-ise pe isine neliniştită îşi lipsită de măsură ; *negă*-sindu-le însă adecvate ei, ideea amplifică atunci formele naturii şi fenomenele realităţii pînă în nedeterminat şi în nemăsurat, aleargă în cuprinsul lor încoace şi înoolo, se zbate şi se frămîntă în ele, le violentează, le desfigurează în chip nenatural şi încearcă prin irisipă, lipsă de imăsură şi fastul formaţiilor să ridice fenomenele pînă da propria sa înălţime. Căci ajcj_ida-isJ_ică ceea ce e imai imijlLisiP'1 irnaii ipuţin *rp,A,p,tfmmry* ci nesusiceptibir
l ii îă î bl dtfî
(X,.
j p p
de a pnimi lorma; obiectele naturii însă sînt absolut determfî nate ijfJî
)ată fiind_ irmp'~t'ni-'"-p .Inr *ir,ptr.ţpr,nr%* i raportull t ideii faţă

i f iid
de obiectivitate este, prin urmare, un iraport n e g a t i v. ifiindcă ideea. ca Ceva .îoţerior, este ea iinsăşi nernullţumită de ~o~~astfel
sîThstiariţă îniiVISfiln i mirpntpin înnntinua'.
afirmj
«iiTPi n r n i p c u b 1 i m ipmte tninitn
abundenţa de tonme icare nu-i 'Corespund. în cuprinsul acestei afirmări sublime, fenomenul natural umanŢ~îfbrma îşi i
_, eviiident, luate şi lăsaţg aajcuim simt 'eTe7 acestea nu sînt totuşi cun25rTrrp--
pR,rnăsura~~semnifkaţie.i semnificaţie icare este iHeiaisupra oricărui conţinint i
"Aceste daturi constituie, în generali, loaracterul primului panteism artistic al Orientului, care, pe de o parte, atribuie şi celor mai proaste obiecte semnificaţie absolută, pe de altă parte constrânge prin forţă fenomenele ca acestea să-i exprime concepţia despre lume ; acest panteism artistic devine în felul acesta bizar, grotesc şi lipsit de gust sau, idispreţuind libertatea infinită şi abstractă a substanţei, se întoarce împotriva fenomenelor, ca unele ce sînt lipsite de valoare şi pieritoare. Din această cauză semnificaţia nu poate fi încorporată oomplet în expresie şi, cu
joate eforturile şi iinceTcanile, nepotrivirea dintre idee şi forma" Tn.cax.'pa ffitiP pXippTnara ramîne neînvinsă. — Aceasta ar ti prima formă a artei, forma simbolică, .cu a ei căutare şi firămîn-tăre, cu caracteruil ei enigmatic şi sublim.
In a do u aformă artistică însă, formă pe care vrem s-o numim clas ÎTa7 este înJlăturăt dublul neajuns al artei sim-

i°-
bolice. Forma simbolică este imperfectă fiindcă, pe de o parte, îeaijeea'pătrundeTrTconş'tiintă numai în starp -]p d elef Vnînaţie abstractă sau în mod nedeterminat şi, din această cauza, ioi) 'corespondenţa dintre semnificaţie şi formă trebuie să rămînă Eol-deauna defectuoasa şi abstracta ea însaş). forma elajcă a. artei
Tezolvă aceasta dublă insuficienţă prin faptul că ea este încor-" porarea libera, ădecviată, a ideii in torma ce aparţine ideii însăşi, potrivit propriului ei concept şi cu care, din acest motiv, T3eeg-.se • puate~~"ăcă~rda în chip perfect şi liber. Prin urmare, numai forma clasică~oferă producerea şi intuirea idealului desă-vîrşit şi-l înfăţişează ca rpal'JTiat -—
Totuşi, potrivirea dintre concept şi realitate în arta clasică trebuie luată, tot atît de puţin ca şi în cazul idealului, în sensul pur formal al corespondenţei unui conţinut cu forma lui artistică exterioară. Altfel, orice reproducere a naturii, orice . portret, regiune, floare, scenă etc, constituind scopul şi conţinutul reprezentării artistice, ar fi clasice deja în urma unei astfel de congruenţe a conţinutului şi formei. Particularitatea conţinutului î.n arta clasică constă, din contra, în faj3ţul că el însuşi este Fdee concretă, şi ca atare e .spinltualiii mncret căci numai ceea ce e spiritual este, ceea ce este cu adevărat interior. Printre cele ce sînt naturale, un astfel de conţinut este acela care pentru ei însuşi i se cuvine spiritului în sine şi pentru sine. Conceptul originar însuşi trebuie să fie acela care a găsi t forma pentru spiritualitatea concretă, îneît acum conceptul subiectiv — aici spiritul artei — a regăsit-o numai şi a făcut-o să fie adecvată liberei spiritualităţi individuale ca existenţă plăsmuită, naturală. Cjnd trebuie să se întruchipeze în fenomen frr-a r_Je care ideşa o are 'in ea ca torrna jne ca spiritualitate dH-prrnjjiaţă, individual ~-
este figura omenească, f Persomficarea şi antropomorfi -zarea au fost, fără îndoială, âaesea calomniate ca o degradare a spiritualului, dar arta, întrucît ea 'trebuie să înfăţişeze spiritualul în chip sensibil, este silită să recurgă la această antropomorfizare, fiindcă spiritul nu apare în mod suficient de sensibil decîfc în corpul săuj în această privinţă, metempsihoză este o reprezentare abstractă a acestui fapt. Fiziologia ar trebui să considere drept unul dintre principiile sale adevărul că, în dezvoltarea ei, viaţa se vede silită să înainteze în chip necesar pînă la forma umană, ca unic fenomen sensibil adecvat spiritului.
-l.
[Dar corpul omenesc cu formele lui nu mai trece în arta clasică ca simplă existenţă sensibilă, ci numai ca existenţă şi formă naturală a spiritului, şi de aceea el trebuie sustras oricărei insuficienţe ce ţine de ceea ce este numai sensibil şi de natura finită, accidentală a fenomenalităţii. Cînd este purificată forma

astfel, încîif ea să exprime în sine conţinutul ce-i este adecvat, e nevoie, pe de alta parte — dacă vrem să fie deplină corespondenţa dintre semnificaţie şi formă —, ca spiritualitatea care constituie conţinutul să fie şi ea d e aşa feO, îneît să fie susceptibilă-» de a se exprima pe sine complet în forma naturală omenească, fă-a depăşi excesiv această expresie în sensibil şi
ca spirit part.icnr i i î
expresie itul e aici determinat în acele
Şi
""
»i
«aLCla.ţil VlHip
simplu absolut"
p p, *fr,* pţ *pny* »i simplu absolu veşnic, întrucît acesta din urmă nu este .capabil să se mani feste şi să se exprime Hecît ca spiritiialţtafpa ipqay--------
~ Acest~din urmă punct devine, la rîndul lui, deficienţa prin care forma clasică a artei se dizolvă şi cere trecerea ia o a tfeTa torma, torma superioară, anume la cea romantică. " ilHIB2ª)' o m a n t i c ă a artei supi di"" l
i
HIB2ª)' o m a n t i c ă a artei suprima dig.'"nou" uiilunea
tiljj ţi q TTtli'tăţii fi H fir înfaa1T Vliri
rllpni —
ca îptr-nn rhj.p giupfir.im- — la deosebirea şi opoziţia celor două laturi care în arta simbolică au rămas diferenţă şi opoziţie neînvinse. Forma clasica a artei .a atins, desigur, tot ce poate realiza mai'înalt sensibilizarea în artă, şi dacăgâte. ceva deficient în ea aceasta este nurnaj arfa î.nfăşj *şi* .rara.rf.pt-nl limi-tat al sferei artei ca atare. Acestcaracter limitat constă în ~" din i
ca arta in general lace
t universalul concret, confor
m con-
ceptului său, universal infinit, — din spirit, obiect al său in fouilă "s ti I) s ib i 1 ă,"concretă, 'iar în forma ei clasică aria infă-Jjişeaza îmbinarea deplină a existenţei spirituale si sensibile ca i d e
co r e s p o
âT
aceasta
conto
îire
spiritul nu ajunge, de~fapt, să tie inlaţişat conform adevăratului său concept. Căci spiritul e isubiectivitatea întimită ' a ideii, care, ca iinterioritate absolută, nu-şi poate lua liber pentru sine formă exterioara atunci cînd este nevoită să rămînă turnată în corporal ca existenţă ce i-ar fi adecvată. Pilecînd d la acest principiu, forma romantică a artei suprima din nou neseparata unitate ar artei 'Cliasioe, fiindcă ea" a obţinut un COIL ţinut care depăşeşte forma clasică a artei si modul de exprimare al acesteia. Arest rnnţimjt pentru a ne referi la reprezentări cunoscute, coincide cu ceea ce creştinismul enunţă despre Dum-

nezeu ca spirit, spre deosebire de credinţa în zei a elenilor, ore-jfifiţa~~căre constituie Ţpentru'.arta clasică conţinutul esenţial şi cel luai adecvat. în arta clasică, conţinutul concret îîî s ine este unitatea maturai umane şi divine, natură care, tocmai fiindcă e numai nemijlocită şi în sine, ajunge să se manifeste adecvat tot ipe cale nemijlocită îşi sensibilă. Zeul elen există pentru intuiţia naivă şi pentru reprezentarea sensibilă şi, de aceea, forma lui e cea corporală a omului, întinderea puterii şi fiinţei sale este individual-particulară, iar faţă ide subiect el e o substanţă şi o forţă cu care interiorul subiectiv este în unitate numai î TI îs i n e, dar el (însuşi nu posedă această unitate ca pe o ştiinţă subiectivă, interioară. Dar treapta superioară este ş t i i n ţ a acestei unităţi existente în sine, unitate pe care forma clasică a antei o are drept conţinut ;ail său pe deplin reprezen-tabil în ceea ce e corporal. Insă această ridicare a lui „în sine" la nivelul ştiinţei conştiente de sine produce o diferenţă enormă. Această deosebire este diferenţa infinită care separă în general [104] pe om de animali. Omul este animal, totuşi nici chiar ceea ce priveşte funcţiunile sale animalice omul nu se

opreşte la „în sine", cum se opreşte animalul, oi devine conştient de ele, le cunoaşte şi le ridică la nivelul iştiinţei conştiente de sine, cum se întîmiplă, de exemplu, cu procesul mistuirii. în chipul acesta oimul suprimă (mărginirea modului său de a fi nemijlocit în sine, incit tocmai fiindcă ştie că este animal el încetează de a fj animal şi se cunoaşte pe sine ca spirit. — Acest „iîn sine" al treptei precedente, adică unitatea naturii omeneşti îşi divine — ridicată de la unitate n e *m* i j ii o c i t ă la unitate conştientă —, elementul a deva ir a t pentru irealitatea acestui conţinut, nu mai este nemijlocita existenţă sensibilă a spiritualului, forma omenească corporală, ci interi o r i t a it ea ton-ş *t* i e n t ă de B i n e. Iată de ce creştinismul, rqprezentînd pe Dumnezeu în duh şi adevăr, ca s p i ir i t — ou ca pe un anumit spirit individual, ci ca pe spiritul absolut —, se retrage din cuprinsul sensibil al reprezentării iîn interioriţatea spiritului, făoîmd din aceasta, şi nu din corporal, material ;şi existenţă concretă a conţinutului său. Tot astfel, unitatea naturii umane şi divine este io unitate ştiută, unitate de realizat numai prin ştiinţa s p i r i 't u a (l ă şi în spirit. Din acest motiv, noul conţinut cîştigiat pe această cale nu e legat de reprezentarea sensibilă ca de una ce[1] i-ar corespunde, oi e liberat de această existenţă nemijlocită, care, afirmată negativ, trebuie învinsă şi reflectată în unitatea spirituală. în felul acesta, arta iromantieă este depăşirea artei de către ea însăşi, dar depăşire în cuprinsul propriului său domeniu şi în forma artei însăşi.

DeTaceea ne iputem opri pe scurt îă constatarea că, _jpe aceasta a treia treaptă, obiectul artei este 1 i b e r a s iP i r î -

a ap,

***t.* u a 1 i it .a .t P r n n ,r r IP if- ă**

artei e trebuie

să apară oa s p ir i - iitl Dt fiid"

— _tjtl.[a] 1 i * [a] ' [e] 'P[en]t[ru] i ~n t e ir norul s p i r i t u a 1. Dat fiind acest obiect, arta poate deci, ipp rie n pairfp, să mu lucreze pentru intuiţia sensibila, ci pentru interioriţatea — care stă îm llegătură [x]-cu obiectul sau, în mod simplu, precum cu sine însăşi —, pentru intimitatea subiectivă, pentru suflet, pentru sentiment, care, Tiiănid jde matură spirituală, tinde 'îm sine însuşi spre tlibertate,~ _căujjndur~şi arlundu-şi îimipăoarea cu sine numai in îmtenoruP

I

i: in t f[a] f i A r

îiomantice, îşi de aceea ea trebuie înfăţişată ca această lume interioara şi cu iaparenţa acestei intimităţi. Interioriţatea îşi sărbătoreşte triumful asupra exteriorului şi face să apară această victorie în însăşi sfera exteriorului, victorie prin care ceea ce este fenomen sensibil descinde în cîmpul celor ce sînt lipsite de valoare.

Dar, pe de altă parte, şi această formă a artei are nevoie, pentru" a'se exprima, de exterioritate, ca orice artă, insa cum spiritualiitatea s-a retras lîn sine însăşi din exterior şi din nemijlocita ei unitate cu acesta, exterioritatea sensibilă a plăsmuirii artistice este tocmai pentru acest imotiv receptată şi reprezentată, ca în arta simbolică, ca neesenţială, trecătoare, şi tot aşa şi spiritul finit şi voinţa sînit lîmipinse pînă la particularitatea *şi* arbitrarul individualităţii, al caracterului, al acţiunii, al întîm-plării şi al complicaţiei *sgj* Latura existenţei exiterioare este predată ftntîmplării îşi dată praidă iavemturiilor imagiinaţiei, al cărei liber arbitru poate oglindi ceea ce e dat aşa cum el este dat, după cum poate şi arunca una peste alta şi desfigura formele lumii exterioare. —. Căci acest exterior mu-şi mai are conceptul şi semnificaţia în sine şi la isine, cum şi le avea în arta clasică, ci în suflet, care-işi găseşte existemţa-i fenomenală în sine însuşi şi mu în exterior şi.fio forma acestuia, în realitate ; şi care e în stare să-şi păstreze sau să-şi redîştige această împăcare cu sine în orice împrejurare, iîn orice Mitîmplare neprevăzută, în orice nenorocire şi durere, ba chiar şi în crimă. J *HI** ? '

în felul acesta şi fiac din nou apariţia indiferenta ideii fată de formă, nepotrivirea şi separaţia lor — ca în arta simbolica x,.

decît în sime însămi.

Acesta ar li în linii generale caracterul **formei** simbolice a artei, al formei clasice a ei şi al celei romantice ; acesta ar fi, adică, caracterul celor trei raporturi ale ideii cu forma sa în domeniul artei. Aceste trei **raporturi** simt determinate de aspiraţia spre ideal, de ajungerea lui şi de depăşirea idealului ca idee

adevărată a frumuseţii.

n în ce priveşte a treia parte a ştiinţei noastre, aceasta, considerată în iraport cu primele două, presupune conceptul idealului şi formele generale ale artei, întrucît ea nu se referă decît]a realizarea lor în material sensibil determinat. De aceea actim nu mai avem de-a face cu dezvoltarea interioară a frumosului artistic, dezvoltare conformă determinaţiilor fundamentale şi generale alt acestuia, ci trebuie să arătăm cum se încorporează în existenţa concretă aceste determinaţii, cum se diferenţiază ele în exterior, realizând fiecare moment al conceptului frumuseţii artistice independent, pentru sine, ca operă de artă, şi nu numai ca formă genera 1 ă. Dar cum propriile diferenţe imanente ale ideii frumosului sînt acelea pe care le traduce arta în existenţa exterioară, în această a treia parte formele generale ale artei trebuie să se înfăţişeze şi ca determinaţii fundamentale pentru clasificarea şi fixarea- diferitelor arte speciale; sau genurile artei posedă în ele aceleaşi deosebiri esenţiale pe care am învăţat să le cunoaştem ca fiind formele generale ale artei. Obiectivitatea exterioară în care se întrupează aceste forme prin mijlocirea unui material sensibil şi, din acest motiv, par ticul ar face ca aceste forme să se desfac ă, de sine stătătoare, în moduri determinate ale realizării lor, în arte particulare, lîntrucît caracterul determinat al fiecărei forme îşi găseşte realizarea adecvată şi într-un material exterior determinat, şi în modul de a fi înfăţişat al acestuia. Pe de altă parte însă .aceste forme ale artei, ca forme generale în modul-lor-determinat, trec şi dincolo de realizarea p a r t i c u-l a r ă a lor, printr-un gen determinat de artă, şi-şi afirma existenţa şi prin mijlocirea celorlalte arte, deşi acest lucru nu-l

realizează decît în chip subordonat. Iată de ce artele particulare aparţin, pe de o parte, în mod specific uneia dintre formele T!fenerale~~~ăiT! atei, Constituind realitatea artistică exterioară Jf3_e c v a t ă a acestora, iar pe de altă parte ele rpprpzintă. îri— fplnl lrr~gpjlă!ftmii .rp exterioară totalitatea formdor artei.

in urmare, în a treia parte principală a ştiinţei noastre avem, în general. ~~Hp-a f.a,r- m f™ !™™,»] "tvsftir .a~~?a cum se dez-

~voltă el în arte şi în operele dor, devenind o_ 1 u m e a frumuseţii realiytf „Conţinutul arestiriia este firumosuil. cum am văzut, este spiritualitatea plăsmuită în forme şi, mai precis, e spiritul absolut., este adevărul însuşi. Plăsmuită artistic pentru intuiţie a divină, libera,

I întregii "Turna a artei
i-a însuşit pe deplin exterioi
independentă, care
moşul se dezvoltă aici ca realitate o b i e c -

" Sa însăşi, V-JLUH ima iiumvouu L3S„ v-.wv« —~~~ ,_____

11 v ă şi se diferenţiază deci şi ca particularitate de sine stătătoare a diferitelor laturi şi momente, acest centru îşi opune sieşi extremele realizate ca realitate deosebită. Una dintre aceste extreme formează prin aceasta obiectivitatea lipsită încă de spirit, simplul mediu natural al divinităţii. Aici este plăsmuit artistic exteriorul ca atare, exterior care nu-şi are în sine însuşi scopul şi conţinutul spiritual, ci şi ile are în altceva. Cealaltă extremă este, din contra, divinul, ca ceea ce este interior, ştiut, ca ceea ce este existenţă multilateral particularizată, subiectivă, a divinităţii. Această extremă este adevărul aşa cum este el viu şi activ în simţirea, sufletul şi spiritul diferiţilor subiecţi, adevărul care nu rămîne dispersat în forma sa exterioară, ci se reîntoarce în interiorul individual, subiectiv. Prin aceasta, deosebindu-se de manifestarea sa pură, divinul ca atare este totodată şi divinitate, este el însuşi învestit cu particularitatea ce ţine de,, orice cunoaştere individuală subiectivă, de orice sentiment, intuiţie şi senzaţie. în domeniul analog al religiei, cu care arta, pe treapta ei cea mai înaltă, are nemijlocită legătură, prindem aceeaişi deosebire în felul acesta: pe de o parte, viaţa naturală, pământească, se prezintă cu caracterul ei mărginit ; în al doilea rînd însă conştiinţa îşi face din Dumnezeu obiect în care deosebirea dintre obiectivitate şi subiectivitate dispare ; în sfârşit, în al treilea rînd, trecem de la Dumnezeu ca atare la adorarea comunităţii, ca Dumnezeu, aşa cum este el viu şi prezent în conştiinţa subiectivă. Aceste

trei deosebiri prinoipale apar îşi în kunea artei, dezvoltmdu-se independent. *J—na-TJ* *rf—'H? —*ww« *vht*d--~z)tl*

P r i im a dintre artele particulare cu care, conform acestei determinaţii fundamentale, trebuie să. începem eşite arhitec-t u T a frumoasă. Sarcina ei este aoeea de a prelucra natura exterioara anorganică în aşa iei, iinoit aceasta devine înrudită l ca taine externă elaborată confonm cerinţelor artei, **d ă ă**

Materialul ei esite ceea ce e de natură materială în exterioritatea emijlocită a lui ca imasă mecanică, igrea, iar formele ei rămîn formele naturii anorganice, aranjate după (raporturile .abstracte ale irateleotului, raporturi simetrice. Cum în acest materiali şi în aceste forme idealul nu se lasă realizat ca spiritualitate concretă, iar realitatea reprezentată rămîne deci, ca ceva exterior, nepătrunsă ide idee sau rămlîme numai în relaţie abstractă cu ea, ifdl aii antei construcţiei este fmrma simboiHcă

f T

W9)

ţpj ţ

Tartei.jCăci arhitectura nu face dedît isă pregătească callea reaTT-taţn'adecvate a divinităţii şi luptă în serviciuil acesteia ou natura obiectivă pentru a-i da formă, eliberînd-0 din hăţişul existenţei mărginite şi de diformitatea întâmplării. iPrin aceasta, arhitectura jTgjiPzeişţp lom] ppmtru divinitate. îi modelează mediul iînconju-.,.. rator şi-i clădeşte templul, loc ipentru reculegerea interioara şi pentru îndreptarea ispitii ti nTni gjpyfr-nKjflo *{p aihaniite. Ea ridkîâ **U d**

p p

un aicUpast penltru ladnrua.rea irtHjor ce se întrunesc îimipreună. adăpost care serveşte de apărare împotriva ameninţărilor furtunii, ' contra ploii îşi a vremii grele, contra animalelor sălbatice, si revelează voinţa de reculegere, o revelează, desigur, în chip exterior, dar artistic. Această semnilţiicaţje arhitectura o poate plfe-mui iîn materiallul său si în t'otimeTe*.lui mai mult sau mai puţin, după cum modul-determinat aii conţinutului pentru care ea intre- prinde lucrarea "sa este mai încărcat sau mai lipsit de semnificaţie, mai concret isau mai alhatramt mai adîncit iîm. el însuşi sau mai tulbure şi imai superficiali. Ba, în*a.'0eastă privinţă, ea poate _voi să 'meargă chiar atît de departe, tncît să procure, ffin tormeile jmateraaiUl ei, o existenţă artistică adecvată acestui conţinut. Diăr în airsif caz ea şi-a depăşit deja propriu-i domeniu,jajanej cînd dincoloŢlîa" treapta ;sa imai înaltă, Jă~şculptură : căci TTmita gJdăţi *în* faptul că ea~menţine"irpiriituaîul ca interior şale 'exterioare şi trimite deci la cele sutleteşjti

îm ifaţa. i

ţ numai ca la altceva,

umai ca la altceva,

ţinisâ în chipul atesta lumea exterioară anorganică este purificata de arhitectură, ordonată simetric, făcută să se înrudească

cu spiritul, iar templul divinităţii, casa comunităţii acesteia stă înaintea noastră terminată. în al doilea r î n d, în acest templu intră apoi divinitatea însăşi, trăsnetul individualităţii lovind în masa inertă şi pătrunzlînd-o, iar forma infinită a spiritului însuşi, formă oare nu mai este simetrică, concentrînd şi mode-lînd corporalul. Aceasta este sarcina sculpturii. întrucît aici interiorul spiritual se încorporează în formă sensibilă şi în materialul iei exterior şi ambele aceste laturi se îmbină astfel încât nici una dintre iele nu e precumpănitoare, sculptura are drept tipal ei fundamental for im a clasică a a r t e iJDe aceea nu-i mai rămîne sensibilului pentru sine nici o expresie care n-ar fi aceea a spiritului însuşi; cum îşi invers : pentru sculptură nu e pe deplin irqprezentabil nioi un conţinut sufletesc care nu se lasă absolut adecvat înfăţişat intuiţiei, în formă corporală. Fiindcă sculptura trebuie să înfăţişeze spiritul în forma lui corporală, în unitate nemijlocită cu aceasta, calm şi fericit, iar formei -ea trebuie să-i dea viaţă prin conţinutul unei individualităţi spirituale. Astfel, imaterialul isensibil exterior nu mai e prelucrat nici ţiniînd seama numai de calitatea lui mecanică de masă grea, nici în forme de ale anorganicului, nici ca imaterial indiferent faţă de coloraţie etc, ci este elaborat în forme ideale ale figurii omeneşti, şi anume utilizând totalitatea dimensiunilor spaţiale. Sub acest din urmă raport, trebuie să ireţinem în primul rând în ceea ce priveşte sculptura că în ea isînt înfăţişate iintenionnii si spiritualul în eterna lini linişte şi în independenta .lui esenţială. Acestei linişti şi unităţi ou sine însuşi le corespunde numai acel exte-

rior care măi persevereză el linsuşriînŢ această unitate şî" linişte. Aceasta este torma potrivit s ip ă"t i a Uitaţii ei alTsTFăc t e. j Spiritul pe care-l înfăţişează sculptura este spiritul ferm sălăşluit *4ff sine iÎDSUişi, şi nu spiritul dispersat în chip divers în jocul a ceea ce e întâmplător şi al pasiunilor ; de aceea sculptura nici nu lasă ca exteriorul să se împrăştie în această diversitate fenomenală, ci prinde din această "diversitate numai o singură latură, anume spaţialitatea abstractă în totalitatea dimensiunilor ei

Gînd arhitectura a ridicat templul, iar mâna sculpturii a instalat în el statuia divinităţii, în faţa acestei divinităţi prezente în formă sensibilă stă, în încăperile spaţioase ale casei sale, în al treilea rînd, comunitate a. Aceasta este reflectarea în sine, reflectarea 'spirituala, a amintitei prezenţe sensibile, este subiectivitatea care dă suflet şi anterioritatea cu care, din această cauză, particularizarea, individualizarea şi subiectivitatea acestora devin '

!

92

DIVIZIUNE

principiul determinant pentru conţinutul artei, precum şi pentru materialul ce trebuie înfăţişat în chip exterior. Unitatea fixată în sine a divinităţii în sculptură se disociază în multiplicitatea interiorităţii individualizate, a cărei unitate nu este de natură sensibilă, ci e absolut ideală. Numai în felul acesta este divinitatea într-adevăr spirit, spiritul în comunitatea sa, adică ea este atare numai întrucît e acest „dincoace" şi „dincolo", această alternare a unităţii sale în sine şi a realizării sale în cunoaşterea subiectivă şi în particularizarea acesteia, precum şi în universalitatea şi în unirea celor mulţi. în comunitate, divinitatea este atît identitate cu sine nelămurită de abstracţie, eît şi divinitate sustrasă nemijlocitei scufundări în corporalitate, cum este ea înfăţişată în sculptură, ridicată fiind în sfera spiritualităţii şi a cunoaşterii, ridicată în această **oglindire** care apare în mod esenţial ca subiectivitate. Prin aceasta, conţinutul superior este acum cel spiritual, şi anume ca şi conţinut absolut, dar în urma amintitei fărâmiţări acesta apare în acelaşi timp ca **spiritualitate** particulară, ca suflet particular, şi cum lucrul principal se dovedeşte a fi nu liniştea simplă în sine a divinităţii, ci aparenţa în general, adică existenţa pentru altceva sau manifestarea, obiect al reprezentării artistice devine acum pentru sine şi subiectivitatea cea mai variată în mişcarea şi activitatea ei, ca pasiune umană, acţiune şi întîmplare umană ; şi, în general, domeniul întins al sentimentelor, al voinţei şi al omisiunii omeneşti de a face ceva. — Conform acestui conţinut şi elementul sensibil al artei s-a particularizat acum în sine însuşi, pentru a se arăta adecvat interiorităţii subiective. Un astfel de material îl oferă culoarea, tonul şi, în sfîrşit, tonul ca simplă indicaţie pentru intuiţii interne şi reprezentări, iar ca moduri de realizare a acestui conţinut prin acest material avem pictura, muzica şi (X,. na) poezia. Cum aici materia sensibilă apare pretutindeni în sine însăşi particularizată şi afirmată în chip ideal, ea corespunde cel mai mult conţinutului în general spiritual al artei, iar legătura dintre semnificaţia spirituală şi materialul sensibil reuşeşte să devină mai intimă decît a fost cu putinţă aceasta în arhitectură şi sculptură. Totuşi aceasta este o unitate mai intimă, care se alătură cu totul părţii subiective, iar întrucît forma şi conţinutul trebuie să se particularizeze îşi să se afirme în chip ideal, această unitate mi se realizează decît pe socoteala generalităţii obiective a conţinutului şi *a.* contopirii ou sensibilul nemijlocit.

DIVIZIUNE

93

Dar, cum forma şi conţinutul se ridică pe planul idealităţii, părasirTd arhitectura simbolică si idealul clasic al sculpturii, aceste arte îşi împrumută tipul de la forma romantică a ."ar"teu_al cărei mod de plăsmuire ele au abilitatea să-l toarne în forma cea mai adecvată. Ele formează o totalitate de arte, fiindcă însuşi romanticul este în sine forma cea mai concretă a artei. Structura interioară fl arest-pi ;i t r p i a sfere a artelor

particulare trebuie stabilită în felul următor : prima artă, "stind toarte aproape de sculptura, este pictu r a. Ua material pentru conţinutul ei şi plăsmuirea acestuia ea utilizează vizibilitatea ca atare, întrucît aceasta se particularizează totodată în ea însăşi, adică continuă să se determine pe sine devenind culoaxşA Materialul arhitecturii şi al sculpturii este, desigur, şi el vizibii

;, şi colorat, dar el nu este, ca în pictură, o creare de vizibilitate ca atare, nu e în sine simpla 'lumină care, specificîndu-se în opoziţia sa cu obscurul şi în uniune cu acesta, devine culoare. Această vizibilitate în sine subiectivată şi ideal afirmată nu are nevoie nici de diferenţa de mase abstractă şi mecanică a materialităţii grele a arhitecturii, nici de totalitatea spaţialităţii sensibile pe care ;şi-o păstrează sculptura, deşi concentrată şi în forme mecanice, ci vizibilitatea picturii şi crearea ei de vizibilitate posedă diferenţe mai ideale ca particularitate a culorilor, liberînd arta de natura sensibil şi

spaţial completă a ceea ce este x,. 11: "material, 'întrucît ea se limitează acum a r)impnaiiwle planului sau suprafeţei. ~

—-----Te de altă partf şi mnUnntui cîştiă cea mai amplă particularizare, l'ot cepoate ocupa un loc în sufletul omenesc ca senti-ment. reprezentare, scop, tot ce e în stare să-l determine spre" "TăptaTtot acest "conţinut divens poate ronstitui conţinutul variat al picturii. De la conţinutul cel mai înalt al spiritului pînă jos,

—fă~ obiectul cel mai singularizat al naturii. întreaga împărăţie a particularului ij-şi are tocu] sau in ipintnra Cari şi natura mărginită cu scenele şi tenomenetle ei particulare poate apărea aici, cînd o cît de mică aluzie ila un element oarecare al spiritului o înfrăţeşte mai de aproape cu cugetul şi cu sentimentul.

A doua artă prin care se realizează roma"tirnl p'te ală-tuiTdlTpiictură, muzica. Deşi încă sensibil, material ui ei purcede la-gi mai adînca subiectivi'idle yi paiilkulai'i'zăre Afirmarea "de către muzică a sensibilului ca ceva de natura îcfectă trebuie explicată adică prin faptul că ea suprimă şi indiferenta exterioritate reciprocă a spaţiului — a cărui aparenţă totală pictura o

DIVIZIUNE

lasă să mai subziste încă isimulînd-o intenţionat — şi o idealizează în unitatea individuală a punotuilui. Dar ca atare negaţi-vitate punctul este în sine concret şi suiprimare activă înăuntrul materialităţii, ca mişcare şi vibrare a corpului material în sine însuşi în raportul său cu sine însuşi. Această începătoare idealitate a materiei, care nu mai apare ca idealitate spaţială, ci tem-porailă, este tonul, sensibilul afirmat negativ, a cărui vizibilitate abstractă s-a transformat în percqptibilitate auditivă, întrucît tonul eliberează oarecum ceea ce este de natură ideală din prin-soarea lui de natură materiălăj — Acest prim caracter de intimitate şi de însufleţire a materiei furnizează materialul pentru iu) intimitatea, ea însăşi încă nedeterminată, a sufletului şi a spiritului şi face să sune şi să răsune în timbrele ei sufletul, cu întreaga scală a sentimentelor şi pasiunilor sale. în felul acesta, după cum sculptura e situată la centru, între arhitectură şi artele subiectivităţii romantice, muzica formează, la rîndul ei, centrul artelor romantice îşi face trecerea între abstracta sensibilitate spaţială a picturii şi sensibilitatea abstractă a poeziei. în sine însăşi, muzica are, ca opoziţie a senzaţiei şi a interiorităţii, asemenea arhitecturii, un iraport al cantităţii susceptibil de a fi prins de către intelect, precum şi baza unei legităţi ferme a tonurilor şi a compoziţiei şi succesiunii lor.

, în sifîrşit, a treia şi cea mai spirituală înfăţişare a formei romantice a artei trebuie s-o căutam (in p o e z i e.i .Particularitatea ei caracteristică rezidă iîn puterea cu care ea-subordo-neză spiritului şi reprezentărilor lui elementul sensibil, element de care deja muzica şi pictura începuseră să elibereze arta. Fiindcă tonul, ultimul material exterior al poeziei, nu mai este însăşi senzaţia tonului, ci este un semn, lipsit de semnificaţie pentru sine, şi anume semn al reprezentării, devenită concretă în sine, nu numai semn .al sentimentului nedeterminat s.i al nuanţelor şi gradaţiilor lui fPrin aceasta, t o m u 1 devine cuvânt, sunet în sine articulat, al cărui irost este sa indirp *t*

şi ginciUii, !»tflUoit punctul in sine negativ către care înaintase muzica se înfăţişează acum ca punct cu desăvârşire concret, ca

punct al spiritului, ca individ 'conştient r sine *r.re.* pornind 5in sine însuşi, leagă spaţiul infinit al reprezentării cu timpul

ta

bar, acest element sensibil, care în muzica eră încă nemijlocit una cu interioritatea, aici este desfăcut de conţinutul conştiinţei, în timp ce spiritul îşi determină ca reprezentare pentru sine şi-n sine acest conţinut, pentru exprimarea căruia

el se foloseşte, desigur, de ton, dar numai ca de un semn în sine, lipsit de valoare şi de conţinut. Tonul poate fi deci tot atît de bine şi simplă literă, fiindcă ceea ce e perceptibil cu auzul a cofoo-rît, ca şi ceea ce e vizibil, devenind simplă indicaţie a spiritului, în felul acesta, elementul .propriu al plătmiiirii poece este repreze ntarea poetică şi concretizarea spirituală însăşi ;

"acest, element este ramam"

străbate pe jtoajp şi i i

p

ezia

ii.niHf»pfipdentde~ele.jĂl'tă li di lib î i

poeziei este arta universală a spiritului devenit liber în sine, spirit care, în realizarea operei de artă, nu e legat de materialul sensibil exterior şi oare nu se mişcă deaît în spaţiul interior şi în timpul interior al reprezentărilor şi sentimentelor. Dar tocmai pe această cea mai înaltă treaptă a ei arta se şi depăşeşte

pe sine, părăsind elementul senziibilizării conciliate a spiritului şi trecînd din poezia reprezentării în proza gîndiriij r[6]? **' v TM[4ish]J
Aceasta ar fi structura totalităţii artelor particulare : aria— exterioară a arhitecturii, cea obiectivă a sculpturii şi arta subiec-tivăa picturii, muzicii si poeziei. Fără îndoială, au fost încercate şi .multe alte împărţiri, căci opera de artă oferă o astfel de bogăţie de aspecte, încât se poate lua ca fundament al diviziunii când o latură, oînd cealaltă ; ceea ce adesea s-a şi întlîimipilat, luiîndu-se, de exemplu, ca fundament imaterialul sensibil. în acest caz, arhi- -.ri,ataiH7iara$_t$ Var .arniptnmq, figuraţia organică a mate-iei în totalitatea ei spaţială şi sensibilă : pictura, aste suprafaţa ~colorata şi linia, în timp ce în muzică, sipaţiuil. Iîn general, trece
~in~ punctul! în sine împlinit pjl 'timpului, pîn5 *,rp*$_l$ i?n pnf»?nf mate-" exterior este, in istiîrsâit. degradat ou totul, ca fiind fără
valoare. Sau deosebirile dintre arte au ifost concetpitile şi seama de latura lor cu totul abstractă, de spaţialitate şi de tem-poralitate. Dar o atare particularitate abstractă a operei de artă cum e materialul poate fi, desigur, urmărită consecvent în ceea ce are ea propriu, dar nu poate fi păstrată ca ultim temei de diviziune, căci o astfel de particularitate îşi derivă ea însăşi originea dintr-un principiu superior, căruia, din acest motiv, trebuie să i se subordoneze.
Am văzut că această poziţie superioară este constituită din formale artei, formă simbolică, clasică şi 'romantică, care sînt momentele generale ale însăşi ideii frumosului.
Forma concretă a raportului frumosului cu diferitele arte este de aşa fel, înoît acestea constituie existenţa reală a formelor artei : fiindcă arta simbolică îşi atinge cea mai adecvată

L

DIVIZIUNE
realitate a ei şi cei mai mare aplicare în arhitectură, unde ea stapmeşte contorm conceptului complet al ei şi nu e încă cobo-rîtă la nivelul naturii oarecum anorganice al unei alte arte; .pentru forma ci a să că a arte.,j, dimpotrivă, sculp-t ii r ţi este, realitatea necondiţionată, în timp ce ea acceptă arhi-tectura numai ca mediu înconjurător şi nu e încă în stare această formă clasică a artei să elaboreze pentru conţinutul său muzică şi pictură ca forme absolute ; în sfînşit, forma romantică a artej îşi însuşeşte, indeprnirlent *V* "ernnrliţionat- expresţa, pu-tu-rajăjM muzicală, precum si. în măsură egală, plăsmuirea poetică. Dar po.ezia este adecvată tuturor formelor inimosului şî se extinde asupra tuturor, fiindcă elementul ei propriu este imaginaţia artistică, iar imaginaţia e necesara pentru orice producţie a frumosului, indiferent cărei forme i-ar aparţine aceasta.
Prin urmare, ceea ce realizează arteTe~particulare în diferite op ere de artă nu sint, conform conceptului lor, decît formele

p

cărei reaillzare eyrpTiaară este vastul şi înaltul Panteon al artei. Panteon aii cărui constructor şi cap de atelier este spiritul frumosului oare se sesizează pe sine însuşi, dar pe care istoria universală îl va desăvîrşi numai în cursul dezvoltării sale milenare.

ESTETICA

PARTEA I

IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC SAU IDEALUL

Trecînd de la introducere la considerarea ştiinţifică a obiectului nostru, înainte de toate trebuie să indicăm pe scurt poziţia generală a frumosului artistic în cuprinsul realităţii, precum *i* pe aceea a esteticii 'in raportul ei cu celelalte discipline filozofice , aceasta pentru a preciza punctul de 'la care trebuie să pilece adevărata ştiinţă a frumosului. *-
Aici ar putea să pară potrivit să povestim despre diversele
jncercări de a cuprinde frumosul iprin gîndire$_t$ să clasificăm aceste încercări şi să le apreciem critic. Dar în parte acesit luoru a fost deja făcut în introducere, în parte adevărata ştiinţă nu se poate limita n u

an a i ila examinarea a ceea ce au făcut alţii, bine sau J*ău, ori să se mulţumească numai să înveţe de la ei. Mai cunînid, invers, s-ar putea spune încă o dată, în prealabil, un cuvînt despre faptul că mulţi siînt de părere că frumosul nu seliaisă î,p peneral prins în concepte, tocmai fiindcă el este fru-rfîoiul şi că ar rămânea, din această cauză, obiect neinteligibil pentru gândire. La o astfel de afirmaţie trebuie să se răspundă în locul acesta pe scurt că, deşi în ziua ide azi orice adevăr e considerat ca incomprehensibil, fiind privite ca inteligibile numai caracterul finit al fenomenelor îşi accidentalitatea temporală, tocmai JjîdevăruQ este ceea ce e absolut i n t e .1 i *g* i b i 1 şi singur inteligibil, deoarece el are la baza sa concep'tul absollut şi, mai precis, ideea. Frumuseţea însă nu e deoît un aniiTnit mod al . exteriorizării si reprezenTârii adevăruliui, şîdin acest motiv, este oc~esibiila îndirii care operează cu conceptul, e deschisă absolut pe toate 'laturile ei, cînd este într-adevăr înarmată cu puterea *1**. rnrjfpiptiiiiiiTfip iînţelege că în timpul dirr urmă nu î-a mers nici . unui concept mai rău precum i-ia mers conceptului însuşi, c o ne ep t'Uil ui în sine şi pentru sine; deoarece prin concept se obişnuieşte să se înţeleagă un mod-determinat abstract şi un fel-de-afi unilateral al reprezentării sau al gîndirii intelectului,

prin ceea ce, natural, nu poate fi adusă pe calea gîndirii în lumina conştiinţei nici totalitatea adevărului şi nici frumuseţea, concretă în sine. Căci frumuseţea, cum am spus deja şi cum voi arăta mai tîrziu, nu e o astfel de abstracţie a intelectului, ci sj— conceptul în sine însuşi absolut concret şi, mai precis spus, ea este ideeaabsolută în aipariţia ei isieşi adecvată.

~~~T3acă vrem să indicam pe scurt ce este ide e a absolută în realitatea ei veritabilă, trebuie să spunem* ca ea este s p 1 r i"T, si anume nu spiritul finit cu preocupările lui mărginite, ci spiritul universal, infinit şi a b s o 1 u t, care determină din sine însuşi ce e într-adevăr adevărul. Adresîndu-ne conştiinţei noastre "obişnuite, ni se îmbie despre spirit reprezentarea că el s-ar opune naturii, căreia în acest caz îi atribuim aceeaşi valoare. Dar, în această juxtapunere şi raportare reciprocă a naturii şi a spiritului ca domenii egail de esenţiale, spiritul este considerat numa. ca finit şi limitat, *şi* nu sub aspectul nemărginirii şi aii adevărului său. Căci spiritului absolut natura nu i ise opune ca ceva ce ar avea aceeaşi valoare cu el. si nici ca limită, ci ea este afir-. rnaţa de el. devenind astlel un produil căruia i s-aJ-~~uar! puterea~~de a~~fi limită şi barieră. Spiritul absolut trebuie totodaţă conce-put aj ca activitate absoluta îşi, iprin aceasta, ca autodiferenţiere în sine-"[1]"-*[111]?[1] - Dar acest ailtceva, pe care spiritul şi-d deosebeşte

Ş , p p ş

de sine însuşi, este tocmai natura, iar spiritul e bunătatea de a ix, i2D da acestui altceva al său întreaga ~pTemtudme a propriei săŢe

b ă tă î

T

esenţe. De aceea~nătillra~ţrebuie cTJ~~iiiBuu~~'tă--ea-T3na Ce poartă în sine ideea absolută, dar "ea este ideea în formă" urmat oare:

,

e afirmată de câtFe spiritul absolut ca fiind un aţţgeva al spiri-tuTuî7 Spunem deci despre ea că e ceva creat. Adevărul ei este, din această cauză, însuşi cel ce o Mhirnâ. adică e spiritul ca idea- intruolt aceşti"" separtioularizeazâ, fără"

îndoiailă, în sine şi se neagă, dar el suprima" şi această particula-rita'te şi negaţie ca pe urieie~ce~~s*î nta îTm a rg d~e~X~Ti* în loc să aibă în ele Imyţă_"bă1îerX~TOntopiri!du-seK universalitate cu al său altceva pl

Această idealitate şi această infinită negâtivitate constituie pro-"V fundul concept al subiectivităţii.. spiritului. Dar -ea subiectivitate ispirjtuii e irnai fanţii numai în sine adevărul naturii întrucât el nu şi-a elaborat încă pentru sine însuşi adevăraiuTsau concepi JNatura mu-i sta deci lin iată ca un altceva afir-nvaT de e'1, altceva în care el se reîntoarce la sine însuşi, ci-i stă în faţă ca mod-de-a-fi-ait-ceva neînvins, mărgirtitor, mod-dg

a-fi-alt-ceva la care **rămâne** raportat spiritul ca la un obiect dat în prealabil, spiritul ca ceea ce e subiectiv în existenţa sa de cunoaştere şi voinţă, nefiind în stare să formeze decît cealailtă latură faţă de natură. Acestei sfere îi aparţine caracterul finit al spiritului teoretic, precum şi al celui practic,
~~~

îngustimea cunoaşterii şi simplul „trebuie să fie" în realizarea binelui. Şi aici, ca în natură, fenomenul este neegal cu adevărata sa esenţă şi mai avem şi spectacolul tulburător al abilităţilor, pasiunilor, scopurilor, felurilor de a vedea şi talentelor, care se caută şi se ocolesc unele pe altele, lucrează una pentru alta şi una împotriva alteia, încrucişîndu-se, în timp ce în voinţa şi năzuinţele lor, în opiniile şi gîndirea lor intervin cele mai variate forme ale hazardului, ajutîndu-le sau împiedicindu-lle. Aceasta e poziţia spiritului numai finit, temporal, contradictoriu şi, prin aceasta, ţrejţţţQj, nemuTţumit şi nefericit. Deoarece satistacţlile pe care le (Wifa"această "isfera, in forma dor finită, sînt ele însele totdeauna încă mărginite şi pipernicite, relative şi izolate. De aceea iprivi-rea, conştiinţa, voinţa şi gîndirea se ridică deasupra lor, căutînd şT găsindu-şi H!niveirpihţaje_aloradevărată, unitatea si multumirea în altă parte : înintinit şi în adevăr. Această unitate şi mulţumire la niveilul căreia raţionalitatea activă a spiritului înalţă materia naturii sale finite este adevărata relevare ji ceea ce lumea fenomenelor e conform conceptului ei. Spiritul prinde finitul' însuşi ca pe negativul _sâu şi-şi dobîndeşte prin aceasta infinitatea- Acest adevăr al spiritului [finit este spiritul absolut."— Diar în această formă spiritul devine real numai ca negâtivitate absolută : el Jjd afirmă în sine_însuşi natura finită ajsa_şi o mă Prin aceasta el face dinsme2j[n] dom'en'iil ă7T7?ia;

Jj _ş j_ş

mă. Prin aceasta el face din_sme2j[n] dom'en'i-iiil să7T7?ima; pentru sine însuşi otjiect "ărştiinţei şi voinţei sale. însuşi abso-lutul devine obie c t g.piritni'iiî'îr-'fî-n?j__piriti)l păşite treapta c orTş t iin e i, diteren ţ i i n d u - s e în sine ca unul c a r e c u n oj ş { *u ,, 4n* faţa acesfuTaTca obiect absolut al Din punctul de vedere de mai înainte, din "ăcBla li fii l nîrŢoăfen p

al caracterului finit al spiritului, spiritul — care ştie despre absolut ca despre un obiect infinit ce-i stă în faţă — este determinat astfel drept f i n i it u 1 ce se deosebeşte de acest obiect infinit Dar, pe poziţia unei considerări speculative mai înalte, spiritul absolut însuşi este acel a oare, spre [a] fi pentru sme ştnnta despre sine, se diterenţiază *în* si n e i nsu s *i*$_r$ afirmând prin aceastanatura tinită a spiritmlui, Înăuntrul căreia el îsi Hpvin obiect~absolut al ştiinţei despre sine

însuşi. Astfel este el spirit absolut în comunitatea sa, e absolutul rea_ra spirit şi aufocunoastere. ~ Acesta este punctul de la care trebuie să plecăm în fidozafia artei. Căci jrumasul artistic nu e nici ideea logică, ouge- tul absolut aşa *mm* se .dezvoltă aresta în elementiul pur al gml dirii, şi, invers nu este nici ideea naturală, ci frumosul ârţeTaipartine domeniului spirit u lui, fără ca, totuşi, să se ' oprească la cunoştinţele şi faptele spiritului finit împărăţia 'artelor 'frumoase este imperiul spiritului absolut. Aici nu putem decît să indicăm că acesta e cazul ; dovada ştiinţifică cade în sarcina disciplinelor filozofiei premergătoare ; în sarcina Logicii, al cărei conţinut este ideea absolută ca atare, a filozofiei naturii ca filozofie a sferelor finite ale spiritului ; fiindcă în aceste ştiinţe trebuie să se arate cum, conform propriului ei concept, ideea logică are să se convertească şi în existenţă a naturii, şi apoi cum trebuie ea să se elibereze din această exterioritate spre a deveni spirit şi cum, ieşind din finitatea acestuia* să se elibereze ancă odată ipentru a deveni spiritul în veşnicia şi adevărul lui.

'

Din acest punct de vedere, care se potriveşte artei celei mai înalte şi cu adevărat demne, reiese de îndată limpede că ea apar- ţine aceluiaşi domeniu căruia îi aparţin si religia si filozofia. în toate. is'tCTflle~s"pirituilui absolut, spirit ui se eliberează de limitele înguste ale existentei sate. întrucât din condiţiile întimplătoare aTe~vTeţii sale lumeşti şi din sfera scopurilor şi interesalor sale __i5.rgrniiţpH_;p Hpsjhide pentru considerarea si înfăptuirea exi-s-tenTeTsâŢeîn sine şi pentru sine. ,

entru a înţelege mai precis această poziţie a artei în întregul cuprins al vieţii naturale şi spirituale, o putem concepe mai concret în chipul următor :

Aruncînd o privire de ansamblu asupra întregului conţinut al existenţei noastre, descoperim deja în conştiinţa noastră obişnuită cea mai mare diversitate de interese şi de satisfacere a lor. în primul rînd, vastul sistem al nevoilor fizice, pentru satisfacerea cărora lucrează marele număr al meşteşugarilor cu înting sele lor stabilimente şi legături, apoi **comerţul,** navigaţia şi artele tehnice ; mai sus apoi lumea dreptului, a legilor, viaţa în familie, breslele diferite, şi întregul domeniu abît de cuprinzător al statului ; apoi nevoia de religie, imanentă oricărui suflet, care-şi găseşte satisfacerea în viaţa bisericească ; în

sfârşit activitatea multiplu specializată şi absorbantă în domeniul ştiinţei şi ansâm-

Mul cunoştinţelor şi al cunoaşterii, care cuprinde în sine totul, în cuprinsul acestor cercuri se desfăşoară şi activitatea în câmpul artei, se manifestă interesul pentru frumos şi mulţumirea sufletească pe care o produc formele frumosului. Aici se pune acum întrebarea privitoare la necesitatea interioară a unei astfel de nevoi în complexul celorlalte domenii ale vieţii şi lumii. Mai intii, aceste stere le găsim, in general, numai ca date în prealabil. Dar, conform exigenţelor ştiinţifice, este vorba de a examina legătura lor interioară şi esenţială şi necesitatea lor reciprocă. Căci ele nu stau numai în raport de simplă utilitate una cu **alta,** ci se 'completează una pe alta, întrucât într-o sferă sînt **cuprinse** moduri de activitate superioară celor ce ţin de altă sferă, din care cauză sfera subordonată trimite dincolo de ea însăşi, şi astfel, prin satisfacerea mai adâncă a unor interese de mai mare importanţă, este completat ceea ce nu-şi poate găsi rezolvare într-un domeniu anterior.,,, Numai acest fapt arată necesitatea unei conexiuni interioare. *II*

Să ne reamintim ceea ce am stabilit deja referitor la conceptul frumosului şi al artei : am aflat în el, mai întîi, un conţinut, un scop, o semnificaţie ; **fin** al doilea rînd, **expresia,** prezentarea şi realizarea acestui conţinut : şi în al treilea rînd, ambele laturi astfel întrepătrunse, încît exteriorul, particularul apare exclusiv ca reprezentare a interiorului. în opera de artă nu se găseşte nimic decît ceea ce e în raport esenţial cu conţinutul şi-l exprimă. iCeea ce numeam conţinut, semnificaţie, spre deosebire de executare, este ceea ce în sine simplu este însuşi lucrul redus la determinaţiile lui cele mai simple, deşi cele mai cuprinzătoare. Astfel, de exemplu, conţinutul unei cărţi poate fi indicat în cîteva 'Cuvinte sau propoziţii şi nu e îngăduit să se afle în carte altceva în afară de ceea ce este deja arătat în termeni generali în conţinut. Ace! ce' simplu, această temă care constituie **oarecum** baza pentru ceea" ce e înfăptuit, este ceea ce e abstract, realizarea este, dimpotrivă, ceea ce este concret. *f(*

Nici una din cele două laturi ale acesteii opoziţii nu au însă **destinaţia** să rămână indiferente şi exterioare una faţă de cealaltă — cum, de exemplu, unei figuri matematice, unui triunghi, unei elipse, drept conţinuturi în sine simple, le sînt indiferente, ca fenomene exterioare, mărimea, culoarea, etc. —, semnificaţia **abstractă** are în ea însăşi ca simplu conţinut, determi-naţia de a ajunge să fie executată şi de a se converti prin aceasta în semnificaţie concretă. Cu aceasta îşi face în chip esenţial

apariţia un „trebuie să fie". Orioît ar fi de preţios pentru sine însuşi un conţinut oarecare, nu sîntem totuşi mulţumiţi cm această valoare abstractă a lui şi pretindem mai mult. Această exigenţă este mai întîi numai o nevoie nesatisfăcută, prezentă în subiect ca ceva insuficient, ceva ce tinde să se suprime pe sine şi să ajungă să fie satisfăcut. în sensul acesta, putem spune că conţinutul este mai întîi subiectiv, nu e decît ceva numai interior, în faţa căruia stă ceea ce este obiectiv, încît jcerinţa e de acum de a obiectiva acest ceva subiecţi viu O astfel de opoziţie a subiectivului şi a obiectivităţii ce-i stă în raţă, precum şi trebuinţa de a o suprima, este o determinaţie absolut generală, oare e pretutindeni prezentă. Deja viata noastră fizică şi în măsură şi mai mare lumea scopurilor şi intereselor noastre spirituale se bazează pe exigenţa de a realiza obiectiv ceea ce e mai întâi numai subiectiv şi interior şi de a nu te simţi mulţumit decît în această existenţă deplină. întrucât **însă** conţinutul intereselor şi scopurilor este dat, în primul rând, numai în forma unilaterală a subiectivului, iar unilateralitatea e o barieră, această lipsă se relevează totodată ca o nelinişte, ca o durere, ca ceva negativ ce trebuie să se suprime pe sine ca negativ şi caută 126) di_n acest motiv să găsească un remediu împotriva lipsei simţite şi să depăşească bariera ştiută, gîndită ; şi anume, nu în sensul că subiectivului în general i-ar lipsi doar cealaltă parte, adică obiectivul, ci în înţelesul mai precis că această lipsă se află în subiectiv însuşi şi ea este pentru aceasta o lipsă şi o negaţie în el însuşi, negaţie pe care el caută iarăşi s-o nege. în sine însuşi, adică conform conceptului său, subiectul este Totalul şi nu numai interior, el esite totodată şi realizarea acestui interior în 'cuprinsul exteriorului. Cînd subiectul există unilateral n u m a i într-ama din aceste forme, el cade tocmai prin aceasta în contradicţia de a fi, — după conceptul său —, întregul, iar conform existenţei sale numai una din laturi. Numai **suprimând** în sine însăşi o astfel de negaţie, îşi devine sieşi viata afirmativă. A trece prin tot acest proces al opoziţiei, contradicţiei şi rezolvării contradicţiei este privilegiul mai înalt al naturilor vii, ceea ce din naştere este numai afirmativ şi rămîne numai afirmativ este şi rămîne fără viaţă. Viaţa trece la negaţie şi la durerea cauzată de ea şi nu e pentru sine însăşi afirmativă decît prin ştergerea opoziţiei şi a contradicţiei.

Evident, cînd viaţa se opreşte la simpla contradicţie fără s-o rezolve ea piere din cauza acestei contradicţii.

Acestea ar fi, considerate abstract, determinaţiile de care avem nevoie în acest loc.
Conţinutul cel mai înalt pe care subiectivul îl poate cuprinde in sine îl putem numi pe scurt 1 i b e r t a t e. YLibertatea este determinaţia supremă a spiritului."3Mai întîi, sub* aspectul ei cu totul formal, libertatea constă în faptul că subiectul nu are limită şi barieră, nu are nimic străin în ceea ce-i stă în faţă, ci se regăseşte aici pe sine însuşi. Chiar *şi* conform acestei determinaţii formale a dispărut orice nevoie şi orice nefericire, subiectul s-a conciliat cu lumea, e satisfăcut în mijlocul ei fşi a rezolvat orice opoziţie şi contradicţie. Mai precis însă, libertatea are în general drept conţinut ceea ce e raţional ; de exemplu, moralitatea în acţiune, *tx*$_{v}$ 12 adevărul în gîndire. Dar, întrucât libertatea este mai întîi numai subiectivă şi nu e înfăptuită, în faţa subiectului se află, ca necesitate a naturii, numai ceea ce e ndliber, ceea ce e numai obiectiv, ivindu-st de îndată cerinţa de a concilia această opoziţie. Pe de altă parte, există în interior şi subiectiv însuşi o opoziţie asemănătoare. De libertate ţine, pe de o parte, ceea ce e în sine însuşi general şi de sine stătător, legile generale ale dreptului, binelui, adevărului etc, de cealaltă parte stau impulsurile omului, sentimentele, înclinaţiile, pasiunile lui şi tot ce inima concretă a omului cuprinde în ea ca element singular. Şi această opoziţie devine luptă, contradicţie, şi în acest conflict ia naştere apoi orice dorinţă, durerea cea mai adîncă, necazul şi nemulţumirea în general. Animalele trăiesc în pace cu ele înşile şi cu lucrurile din jurul lor, dar natura spirituală a omului face să apară dualitatea şi ruptura, în contradicţia cărora el e hărţuit ; fiindcă omul nu poate persevera în ceea ce este exterior ca aitare, în gîndirea pură, în lumea legilor şi în universalitatea ei, ci el are nevoie şi de existenţa sensibilă, de sentiment, de inimă, de suflet etc. Filozofia gândeşte opoziţia, ce se introduce aici din cauza acestui fapt, o gândeşte aişa cum este ea, adică conform generalităţii ei care pătrunde totul, şi caută s-o şi înlăture într-un chip tot general ; prins în sfera nemijlocită a vieţii, omul însă, tinde spre satisfacţii nemijlocite. O astfel de satisfacţie obţinută prin rezolvarea opoziţiei amintite o găsim mai întîi în sistemul nevoilor sensibile. Foamea, setea, oboseala, mâncatul, băutul, dormitul etc. sînt în această sferă exemple pentru o astfel de contradicţie şi soluţionarea ei. Dar în acest domeniu natural al existenţei omeneşti conţinutul satisfacţiilor e de felul lui mărginit şi finit, satisfacţia nu este absolută şi de aceea trece fără (x 1:

încetare într-o nouă stare de trebuinţe; mâncatul, săturatul, iom-nul nu ajută la nimic, foamea, oboseala începe mâine iarăşi.yMai departe apoi, în domeniul spiritului, omul aspiră la satisfacţie şi libertate în ştiinţă şi voinţă, în cunoştinţe şi acţiuni. Ignorantul _nn e ilrher, căci *m* faţa lui se află o lume străină," un „idin-colo" şi un „afară" de care d depinde, fără să fi făcut din această lume străină o lume pentru dl însuşi şi fără să se regăsească în ea astfel la sine însuşi, ca în ceea ce este al său. începând cu treapta cea mai de jos pînă la gradul cel mai înalt de cunoaştere filozofică, impulsul dorinţei de a şti, de a cunoaşte, nu provine decât din năzuinţa de a suprima amintitul raport de nelibertate şi de a-şi însuşi lumea în reprezentare şi gândire. în chip invers, libertatea ân acţiune tinde să ajungă să se realizeze ca raţiune a voinţei. Voinţa realizează această raţiune în viaţa statului. în statul organizat cu adevărat raţional, toate legile şi instituţiile nu sînt decât realizarea libertăţii conform determina-tiilor esenţiale ale acesteia. Când acesta este cazul, raţiunea individuală nu găseşte ân aceste instituţii decît reallitatea propriei sale esenţe, iar când ascultă de aceste legi această raţiune nu se pune de acord cu ceva ce i-ar fi străin, ci numai cu ceea ce-i este propriu. Liberul arbitru, este si el adesea numit libertate, dar liberul arbitru~e numai libertate neraţională, e alegere şi autodeterminare ce nu se fac pe baza raţiunii voinţei, ci pornind din impulsuri întâmplătoare şi din dependenţa acestora de ceea ce e sensibil şi exterior.
Nevoile fizice, ştiinţa şi voinţa omului obţin deci, de fapt, satisfacţie în lume şi rezolvă liber opoziţia dintre subiectiv şi obiectiv, dintre libertatea interioară şi necesitatea dată în chip exterior. Dar conţinutul acestei libertăţi şi satisfacţii rămîne (X,, 129) totuşi limita t, şi astfel şi libertatea şi mulţumirea de sine păstrează o parte de m ă ,r gini r e, de finit. Unde exista însă mărginire, acolo pătrunde din nou opoziţia şi contradicţia, iar satisfacerea nu depăşeşte relativul. De exemplu, în drept şi în realitatea lui sînt recunoscute, fără îndoială, raţionalitatea şi voinţa mea, precum şi libertatea acesteia ; sînt considerat drept persoană şi respectat ca atare ; am proprietate care trebuie să rămână a

mea ; când e periclitată, tribunalul îmi face dreptate. Dar această recunoaştere şi libertate privesc iarăşi numai latori relative şi singulare, precum şi obiectele lor singulare : aceasta casă, această sumă de bani, acest drept determinat, această lege etc, această acţiune şi realitate anumită. Ceea ce conştiinţa are

f

aici în faţa ei **sînt** amănunte, care se raportează, desigur, unele la altele şi compun un ansamblu de relaţii, aceasta însă numai conform unor categorii relative şi în multiple condiţii, prin dominarea cărora satisfacţia se poate produce toit atât de instantaneu pe oît este posibil ca ea să lipsească. Acum, fără îndoială, pe deasupra tuturor acestor lucruri, viaţa statului ca întreg constituie o totalitate împlinită în sine : principe, guvern, justiţie, armată, organizarea societăţii civile, sociabilitate etc, drepturile şi obligaţiile, scopurile şi împlinirea lor, modurile **prescrise** de a acţiona, prestaţiile prin care acest întreg îşi realizează şi-şi menţine constanta-i realitate, tot acest organism este, într-un stat adevărat, rotunjit în -sine, complet şi efectiv. Dar principiul însuşi, a cărui realitate o constituie viaţa statului şi, în care omul îşi caută mulţumirea, este iarăşi în sine însuşi unilateral şi abstract, orioît de variat s-ar dezvolta el în ce priveşte structura lui interioară şi exterioară. Nu este decât libertatea raţională a v o i n ţ e i, care se explicitează aici pe sine, este numai statul şi iarăşi numai acest stat anumit, în care libertatea devine reală şi, tocmai prin aceasta, iarăşi numai o sferă particulară a existenţei îşi irealitatea ei izolată este aceea în oare libertatea devine reală. în consecinţă, omul şi simte că drepturile şi obligaţiile în aceste domenii şi modul lumesc şi tot finit de existenţă nu sînt îndestulătoare, că în obiectivitatea lor, precum şi în raportarea IOT la subiect, ele mai au nevoie de o confirmare şi o sancţionare superioară.Q Ceea ce caută în această privinţă omul prins în reţeaua lucrurilor finite este regiunea unui adevăr mai înalt, mai substanţial, regiune în care toate opoziţiile şi contradicţiile finitului îşi pot găsi dezlegarea ultimă, iar libertatea — deplina ei satisfacere. Aceasta e regiunea adevărului în sine şi nu este regiunea adevărului relativ. Adevărul suprem, adevărul ca atare, este rezolvarea opoziţiei si a contradicţiei supreme. în adevărul suprem opoziţia dintre libertate şi necesitate, spirit şi natură, cunoaştere şi obiect al cunoaşterii, lege şi impuls, opoziţia şi contradicţia în general, orice formă ar lua ele, nu mai au valabilitate şi putere c a opoziţie şi contradicţie. Prin el se învederează că nici libertatea pentru sine, ca libertate subiectivă separată de necesitate, nu e ceva absolut adevărat şi de asemenea nici necesităţii, izolată pentru sine, nu e îngăduit să i se atribuie caracter de adevăr. Conştiinţa obişnuită, din contra, nu depăşeşte această opoziţie şi fie că se menţine cu desperare în contradicţie, fie că

Ar

o respinge, căutînd să scape pe ailtă cale. Filozofia însă intra în miezul determinaţiilor contradictorii, le cunoaşte conform conceptului tlor, adică nu ca absolute în unilateralitatea lor, ci ca pe unele ce se rezolvă, şi le aşază în armonia şi unitatea care e adevărul. A cuprinde acest concept al adevărului, iată sarcina filozofiei. Fără îndoială, [filozofia recunoaşte conceptul în toate, şi numai astfel ea este gindire conceptuală autemticaT] totuşi alt-

Sx. ISD ceva este conceptul, adevărul în sine, şi altceva este existenta ce-i corespunde ori nu-i corespunde. în realitatea finită, deter-minaţiiile care aparţin adevărului se înfăţişează ca o exterioritate reciprocă, ca o separare a ceea ce, conform adevărului său, este inseparabil. Astfel, de exemplu, ceea ce e viu este un ce indivizibil, un *individuum,* dar ca subiect acesta intră în opozite cu natura anorganica înconjurătoare. Acum, conceptul conţine, desigur, aceste laturi, dar conciliate ; existenţa finită însă le desface una de alta şi în urma acestui fapt ea este o realitate neadecvată conceptului şi adevărului. în felull acesta, **conceptul,** fără îndo-iallă, e pretutindeni ; totuşi ceea ce interesează constă în faptul dacă conform adevărului său conceptul devine real în acea unitate în care diferitele laturi şi opoziţii nu persistă în independenţă şi rigiditate reală una faţă de alta, ci trec numai oa momente ideale conciliate în liber acord. Numai realitatea acestei unităţ; supreme este regiunea adevărului, libertăţii şi mulţumirii. Viaţa în această sferă, această delectare a adevărului, care ca sentiment este fericire, ca **gândire** e cunoaştere, o putem numi în general viaţă religioasă. Fiindcă religia este sfera generală în care unica totalitate concretă i se înfăţişează conştiinţei omului ca propria sa esenţă şi ca aceea a naturii, şi în oare numai această unică realitate autentică i se dovedeşte a fi puterea supremă peste ceea ce e particular şi finit, prin care tot ce este dezunit şi opus este readus la unitate superioară şi absolută. Ocupînduse cu adevărul ca obiect absolut al conştiinţei,

-TULU. ŞÎ arta aparţine sfnrpj absolute a spiritului s$_u$dm. atjpstnpjjv, ea se aJlă, în ceea ce priveşte conţinutul! ei. pe Unul ii acelaşi teren cu religia — in sensul mai special al cuvîntului —, precum gi cu filozofia. Căci nici filozofia, ca una ce este în slujba ade- varului, nu are alt (kuect decît pe Dumnezeu, fiind astfel în esenţă, teologie raţională şi serviciu divin permanent.

Avînd această egalitate de conţinut, rele ţrej regnuri ale Tli bh l~ f is2)

gaitate de conţinut, rele ţej g ale

SpifrTultli absoihif se rlpns~rhe.gr numai prin f n -r m e i în rare eJe înfăţişează conştiinţei obiectul lor, adică absolutul.

Deosebirile acestor forme rezidă în însuşi conceptul spin-t uilui absolut. Spiritul ca spirit adevărat există în sine şi pentru "sine, şi pentru aceasta el nu este o esenţă situată abstract dincolo de obiectivitate, ci e, înăuntrul acesteia, reoglindirea în spiritul finit a esenţei tuturor lucrurilor, este finitul prinzîndu-se pe sine Jn -r-eea. rp aje el esenţiali, şi fiind deci el însuşi esenţial şi absolut___P.Ji-i-m a torma a acestei cuprinderi este o cunoaştere

nemi j 1 o c i t ă si tocmai de aoeea cunoaştere s e n s i b i l ă,~~ o cunoaştere m forma îşi figura tsensibilului şi obiectivului inisuşi, cunoaştere prin care absolutul este perceput de intuiţie şi de sentiment. A d oua formă e apoi conştiinţa care-isi reprezintă [spîntull absolut], si, în sfiînşiţ, *A* treia este gîndi-r e a I i b eră a spiritului absolut s e n ş i h i

artei,

a_rta înfăţişează pentru conştiinţă adevărul jp forma plăsmuirii .sensibile, şi anume a unei plăsmuiri sensibile care în.înisăsLacea-stă apariţie a sa .poseda un înţeles mai lînalt şi o semnificaţie' maP* adâncă, fără să rffirre. totuşi, cu ajutorul mediului sensibil, să facă sesizabili conceptul oa atare, adică î.n universalitatea Iui : căci tocmai unit a t e a acestuia ou fienomenuil individual este esenţa frumosul'ui si a producerii lui de către artă. Această unitate se înfăptuieşte însă, desigur. în artă si în elementul r e ,p r e-zen-tarii şi nu numai în exterioritatea sensibilă, îndeosebi în

_poraie. lotuşi, şi in această antă spirituallă îmbinarea semmîTclP ţi ei cu pilăsmuirea ei individuală există, deşi pentru conştiinţa reprezentatoare fiecare conţinut este sesizat în mod nemijlocit şi redat de reprezentare. în general, trebuie stabilit de îndată că,

"avjînd ca obiect aii pi pnrtpriu adeverii[1]) "piriituii, a.rta ni] e în Stare să pronire intuiţi airwhiîip prin (X,. 13»)

itltr p p

De exemplu soarele, luna, pămJîntul, constela idt itţ ibil d ilate existenţe

t , p p

ţiile etc, sînt, evident, existenţe siensibile, dar izolate, existenţe care. luate pentru sine, nu ne dau intuiţia spiritualului.

Acondînd artei această poziţie absolută, înlăturăm explicit mai sus-menţionata concepţie care socoteşte arta utilizabilă pen- tru muiltiple alte conţinuturi şi interese ce-i sînt străine. în schimb, religia recurge destul de frecvent la artă pentru a' sensibilliza mai bine adevărul religios sau spre a-4 plasticiza pentru imaginaţie, şi atunci arta stă, desigur, în serviciul unui domeniu diferit de ea. Dar unde arta există în forma ei cea mai desă-vîrişită, acolo tocmai e a în modul său figurat, conţine felul de

expunere cel mai esenţial şi mai corespunzător cuprinsului adevărului. Astfel, de exemplu, la greci arta a fost cea mai înaltă formă în care poporul îşi reprezenta zeii şi în care el îşi procura conştiinţa adevărului. De aceea, poeţii şi artiştii grecilor au devenit creatorii zeilor ilor, adică artiştii i-au dat naţiunii elene reprezentare precisă despre activitatea şi viaţa divinului, deci conţinutul determinat al religiei sale. Şi anume acest lucru nu s-a înfăptuit în felull că aceste reprezentări şi învăţături air fi existat deja înaintea poeziei în forme abstracte ale conştiinţei, ca propoziţii religioase generale şi ca determinaţii ale **gândirii** pe care artiştii le-ar fi îmbrăcat doar ulterior în imagini şi le-ar fi împodobit în chip exterior cu decorul poeziei, ci modul de producţie artistică era de aşa natură, încît poeţii greci nu erau în stare să elaboreze ceea ce fierbea în ei d e c î t în această formă 134) $_a$ ajrtei şi a poeziei. Pe alte trepte alle conştiinţei religioase, unde conţinutul religios se arată mai puţin susceptibil de a ti reprezentat artistic, arta îşi păstrează în această privinţă un rol mai restrîns.

Aceasta ar fi adevărata poziţie originară a artei ca cea dintii~a"utoisatisfacere nemijlocită a spiritului absolut.

Dar, după cum arta, în natură şi în domeniile finite ale vieţii, are ceva ce o prece d ă, tot astfel există şi

ceva ce vine d u p ă ea, adică o sferă care, la **rândul** ei, depăşeşte modul de a concepe şi de a reprezenta absolutul pe care-d posedă arta : deoarece arta are încă în sine însăşi o limită, şi de aceea ea trece în forme mai înalte alle conştiinţei. Această limitare determină şi poziţia pe care sîntem obişnuiţi să i-o atribuim artei în viaţa noastră de azi. Pentru noi arta nu mai trece drept modul suprem în care îşi procură existenţă .adevărul. în generali, gîndirea s-a ridicat deja de timpuriu împotriva artei ca reprezentare ooncre-tizatoare a divinului ; de exemplu, la evrei şi la mahomedani, ba chiar (şi la greci, unde Platon s-a opus puternic zeilor lui Homer şi Hesiod. Cu progresul culturii, la orice popor apare în general o epocă în care arta trimite dincolo de ea însăşi. Astfel, de exemplu, elementele istorice ale creştinismului, apariţia lui Hris-tos, viaţa şi moartea lui, au oferit artei, şi îndeosebi picturii, diferite ocazii de a se dezvolta, şi biserica însăşi a ajutat sau a lăsat ca arta să devină mare. Gînd însă impulsul cunoaşterii şi aii cercetării şi nevoia unei spiritualităţi interioare au adus cu ele Reforma, s-a cerut ca reprezentarea religioasă să renunţe la ele-

mentul sensibil, fiind recondusă la intimitatea sufletului şi la interioritatea gândirii. în felul acesta, acel d u p ă artă menţionat mai sus constă In faptul că **spiritului** îi este inerentă nevoia să-şi găsească mulţumirea numai în propriul său interior, ca adevărată formă a adevărului. în începuturile ei, arta mai lasă să subziste misteriosul, presimţirea plină de taine, dorinţa nedefinită, aceasta pentru că plăsmuirile ei nu şi-au expus încă pe deplin tot •conţinutul lor pentru intuiţia ce se **sprijină** pe imaginii. Dar oînd conţinutul complet a fost înfăţişat în întregime în forme artistice, spiritul, care priveşte mai departe, se reîntoarce de la această obiectivitate iîn interiorul său, respingând-o de la sine. Un astfel de timp este cel în care trăim acum. Putem spera, fără îndoială, că arta se va dezvolta şi perfecţiona tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului. Oricît de excelente ni s-ar mai părea chipurile zeilor eleni şi orioît de merituos şi desăvîrşit ar fi încă reprezentaţi Dumnezeu-tatăl, Hristos sau Măria, în zadar, nu ne mai aplecăm genunchii în faţa aoestor imagini.

Deci, primul! domeniu care depăşeşte împărăţia artei este religiju R e 1 i g i a are reprezentarea ca formă a con-

ştiinţei sale, intrucit absolutul e transterat din obiectivitatea artei în interioritatea subiectului, tund dat acum pentru reprezentare -în mod subiectiv, astfel înoît inima şi sutiletul, şi in general" subiectivitatea interioară, devin moment principali. Această înaintare de la artă la religie putem s-o designăm spunînd că arfca e prtfim rmnstiiintia rfiligi'afiă—nmrmi]t,iir5 Anume : dacă opera d[p airt] [r]făţipyazâ în hiip «"«'l ffdpvărul [c]ipifj[flii1], " obiect şi recurge la această formă a absolutului ca la cea adevărată, religia adaugă aici devoţiunea interiorului [rari]

"lează la obieciul absulul. CăriTalilei ca atare nu-i aparţine devo-Jţunea. Aceasta ia naştere abia prin faptul că subiectul laisă să pătrundă în suflet tocmai ceea ce arta reprezintă ca obiectiv, identifidîndu-ise cu acesta în aşa fel că această prezenţă interioară în reprezentare şi în intimitatea sentimentului devine elementul esenţial pentru existenţa absolutului. Devoţiunea este acest cult al comunităţii în forma lui cea mai pură, oea mai intimă, cea mai subiectivă, un cult în care obiectivitatea este oarecum consumată şi digerată, iar conţinutul ei a devenit, fără această obiectivitate, proprietate a inimii şi a sufletului.

în sfârşit, a_tr_e_La__f o ir mă a spiritului absolut este

filozofi a. Căcireligia — în care Dumnezeu e înainte de toate pentru conştiinţă un obiect exterior, întrucît trebuie mai întîi învăţat ce este Dumnezeu şi cum s-a revelat şi se revelează el — se converteşte apoi în element interior, mişcă şi umple comunitatea, dar interioritatea plină de pietate a sufletului şi a reprezentării nu este forma cea mai înaltă a interiorităţii. Ca cea mai pură formă a cunoaşterii trebuie să fie recunoscută *s* î n -

d ir pa liberă în care ştiinţa devine conştientă de acelaşi conţinut, devenind pnn~ăceasta cel hiai spiritual cult, care"~prin

gindire sistematică, îşi însuşeşte şi înţelege ceea ce altfel este numai conţinut al sentimentului subiectiv sau al reprezentării. în crupul acesta, in iiilozolie sînt unite cele două laturi ale artei şi T" n h i cr 11 v i ţat eia artei, care aici şi-a pierdut, desi-

gur, sensibilitatea exterioară, dar sehimbînd-o contra celei mai înalte farme a obiectivului, adică contra formei g î n d i r i i, ,_sj snhfprj-ivi t • *n npiiiigici care e purificată, devenind

bii
g p
subiectivitate a g î n d i r i i, fiindcă pe de o parte e subiectivitatea cea mai intimă şi mai proprie, iar adevăratul gînd, ideea, este, pe de altă parte, universalitatea cea mai substanţială şi mai obiectivă, universalitate care numai în gîndire se poate cuprinde pe sine în propria sa formă.
Aici trebuie să ne mulţumim cu această indicare a deosebirii ce există între antă, religie şi filozofie.
Modul sensibil aii conştiinţei este pentru om cel mai timpuriu, şi astfel a fost deci şi treapta mai veche a religiei o religie a artei şi-a plăsmuirilor ei sensibîle. Numai în religia spiritului (X_t, 137) este cunoscut Dumnezeu ca spirit, şi deci într-un mod superior, corespunzător gindirii ; prin ceea ce se învederează, tot odată, că manifestarea adevărului în formă sensibilă nu e cu adevărat adecvată spiritului.
După ce cunoaştem acum poziţia pe care o ocupă arta în domeniul spiritului şi filozofia artei printre diferitele discipline filozofice, trebuie să considerăm în această parte generală în primul rînd idee a gene ff a l ă a frumosului artistic.
Dar pentru a ajunge la ideea frumosului artistic conform totalităţii ei trebuie să parcurgem în preailabil trei trepte. Anume : pe prima treaptă ne ocupăm cu conceptul frumosului a r t iîst i c în general;
pe a doua cu frum o ts u l în nat u ir ă, ale cărui lipsuri vor dovedi necesitatea idealului ca frumos artistic;
a treia treaptă are ca obiect de cercetare idealul realizat ca p l ă îs m u i r e artistică a sa în opera de artă.

CAPITOLUL I CONCEPTUL FRUMOSULUI TN GENERAL

1. Am numit frumosul idce a frumosului. Acest **lucru** trebuie înţeles în sensul ca frumosul însuşi trebuie conceput ca idee, şi anume ca idee într-o formă determinată, ca ideal. Ideea în generali nu e altceva acum, dedît conceptul, realitatea conceptului şi unitatea amiîndurora. Căci conceptul ca atare nu este încă ideea — deşi termenii de concept şi idee sînt întrebuinţaţi adesea echivalent —, cifeste idee numai conceptul prezent în realitatea sa şi afirmat pentru sine însuşi în unitate **cu** aceasta?) De aceea această unitate nu trebuie să ne-o reprezentăm cumva ca simplă neutralizare a conceptului şi realităţii îneît ambele şi-ar pierde particularitatea şi calitatea, asemenea potasiullui şi acidului în sare, care îşi estompează opoziţia dintre ele, se neutralizează. Din contră, în această unitate conceptul rămîne dominant. Fiindcă el este deja în sine, conform propriei lui naturi, această identitate şi de aceea creează din el însuşi realitatea ca pe a sa şi în care, din acest motiv, el nu abandonează nimic din sine, întrucît această realitate e autodezvoltarea lui, ci în ea se realizează numai pe isine însuşi, adică conceptul, răimînînd, prin urmare, în obiectivitatea sa în unitate cu sine însuşi. Această unitate a conceptului îşi a realităţii este definiţia abstractă a ideii.
Oricît de frecvent s-a făcut uz în teoriile despre artă de cuvîntul idee, totuşi, invers, foarte însemnaţi cunoscători ai artei s-au arătat deosebit de ostili faţă de acest termen. Ceea ce e mai nou şi mai interesant în acest gen este polemica domnului von Rumohr în ale sale *Cercetări italiene.* Această polemică pleacă de la interesul practic pentru artă şi$_v$ nu atinge în nici un fel ceea ce numim noi idee. Deoarece neavîmd cunoştinţă de ceea ce filozofia mai nouă numeşte idee, domnul von Rurnohr, confundă

ideea cu reprezentarea nedeterminată şi cu idealul abstract lipsit de individualitate al unor teorii şi şcoli artistice cunoscute, ideal apus formelor naturii care, potrivit adevărului lor, sînt turnate în chip determinat îşi desăvârşit, iforme pe care el le «pune ideii şi idealului abstract pe care artistul şi l-ar imagina din sine însuşi. A produce artistic, pornind de la astfel de abstracţii, este, fără îndoială, greşit şi e un lucru tot atît de neîndestulător pe cît de nemulţumitor este faptul oînd un gânditor cugetă, operând (X,. îs») (reprezentări nedeterminate, oprindu-ise în gândirea lui numai la un conţinut vag. Dar ceea ce indicăm noi prin termenul idee nu e susceptibili în nici o privinţă de un astfel de reproş, căci ideea este în sine absolut concretă, e o totalitate de determinaţii şi e frumoasă numai întruoît este nemijlocit una cu obiectivitatea ce-i este adecvată.
Domnul von Rumohr, după ceea ce spune în ale sale *Cercetări italiene, val.* I, p. 145—146, a găsit că „frumuseţea, în sensul cel mai general al cuvântului, şi, dacă vrem, în înţelestil modenn, cuprinde toate proprietăţile lucrurilor care excită în mod plăcut simţul! văzului sau, pe calea lui, dispun sufletul şi înveselesc spiritul". Aceste proprietăţi, la rîndul lor, ar fi de trei ifeluri, „dintre care un .fel acţionează asupra organului senzorial al văzului, al doilea fel acţionează asupra simţului pentru raporturi spaţiale propriu omului, simţ presupus înnăscut, iar al treilea fel acţionează mai întîi asupra intelectului, şi numai apoi, prin cunoaştere, asupra sentimentului". Această a treia şi cea mai importantă determinaţie (p. 144) s-ar baza pe forme „care, cu totul independent de plăcerea sensibilă şi de fiiumuseţea măsurii,

trezesc o plăcere morală-spirituală ce provine în parte din caracterul încântător al reprezentărilor care tocmai au fost trezite (desigur all reprezentărilor morale-spirituale ?), în parte şi direct, din plăcerea pe care negreşit o atrage după sine deja simpla activitate a unei cunoaşteri clare".

Acestea sînt principalele determinaţii pe care le stabileşte în ce-l priveşte referitor la frumos acest cunoscător temeinic. Pentru o anumită treaptă de cultură ele pot fi mulţumitoare, dar din punct de vedere filozofic ele nu pot fi în nici un chip satisfăcătoare. Fiindcă, în esenţă, această considerare se reduce nuimai la aserţiunea că simţul văzului sau spiritul precum şi intelectul, î n c î n t ă, exaltă sentimentul, se reduce la aserţiunea că e trezită o plăcere. Totul se întoarce în jurul unei astfel de excitări care încîntă. Dar acestei încercări de a reduce efectul

frumosului La sentiment, la ceea ce e agreabil, plăcut, i-a pus capăt deja Kant, întrucât el depăşeşte sentimentul frumosului. Revenind de la această polemică la considerarea ideii, netulburate de aceasta, să spunem că în idee rezidă, cum am văzut. unitatea concretă a conceptului şi a obiectivitătii.

a) Acum, cît priveşte natura **conceptul« i** c a a t a r e, acesta nu este în sine însuşi unit a *i* e a abstractă în faţa d if e ren ţ eJior realităţii, ci, întrucât e concept, el este deja unitate de determinaţii diferite, şi deci totalitate concretă. Astfel, mai întîi reprezentările : om, albastru etc. nu trebuie să fie numite ooniogpte, ci reprezentări abstracte generale, reprezentări ce devin concepte numai icînd, ;se dovedeşite că ele conţin, unite laolaltă, **laturi** diferite, deoarece asemenea unitate determinată de sine însăşi constituie oonceptul. De exemplu reprezentarea „albastru" are ca culoare drept concept all ei unitatea, şi anume o unitate specifică de clar şi obscur, iar reprezentarea „om" cuprinde în ea opoziţiile sensibilitate şi raţiune, corp şi spirit, dar omul nu e compus numai din aceste părţi ca bucăţi componente indiferente, ci, după conceptul lui, omul le conţine pe acestea ;în unitate concretă şi mijlocită. (Conceptul însă este unitate absolută a determinaţiiîlor sale în aşa măsură, că acestea nu subzistă pentru ele însele şi nu se pot înstrăina una de alta, izo-lîndu-se ca de sine stătătoare, ieşind astfel din unitatea lorTj în felul acesta, conceptul conţine toate determinaţiile sale în această formă a **unităţii** şi generalităţii lor idea 1 e, care spre deosebire ţ de real şi obiectiv, constituie subiectivitatea lui. Astfel, de exemplu, aurul are o greutate specifică, o culoare anumită, un raport particular faţă de diferiţii acizi. Toate acestea sânt determinaţii diferite şi, totuşi, ele fac absolut una. Căci fiecare părticică infimă de aur le conţine în inseparabilă unitate. Pentru noi, ele isînt deosebite una de alta, în sine însă, conform conceptului lor, ele există în nedespărţită unitate. Aceeaşi identitate ilipsită de independenţă o au şi diferenţdle pe care le posedă în sine adevăratul iconcept. Un exemplu mai apropiat ne oferă în acest sens propria noastră reprezentare îşi lîm general eul conştient .de sine. Căci iceea ce .numim suflet şi, mai precis, eu ieste însuşi conceptul în existenţa sa liberă. Eul conţine în sine o mulţime din cele mai deosebite reprezentări şi cugetări, el este o lume de reprezentări, dar acest infinit de conţinut variat

rămîne, întruaît este în eu, cu totul necorporal şi nematerial şi oarecum comprimat în această unitate ideală **ca** pură şi complet străvezie irăisfiringere a eukii iîn sine însuşi. Acesta este modul în care (conceptul deţine în unitate ideală determinaţiile sale deosebite.

Determinaţiile conceptuale mai ipreciise, aparţinătoare con- coptului în baza maturii proprii a lui, sînt u n i v e r s a 1 u 1 *J* [sau generalul], tp .a r t i c u ,1 ia r **u** 1 şi i m d i v i d u a 1 u 1. Oricare dintre aceste 'determinaţii, 'luată pentru sine, adică izolat, ar fi o simplă abstracţie unilaterală. Dar ele nu sînt prezente în concept în forma .această unilaterală, căci el 'constituie u n i -*jj* t a t e a Jor ideailă. Conceptul este deci u n i v e r s a 1 u 1 oare, C pe de o parte, ise neagă pe sine însuşi, devenind mod-determinat j şi **particularii** a r e, iar pe de altă parte el şi s ii p r i m ă J din nou .acest mod-determinat ca negaţie a universalului ; căci ' universalul nu ajunge în cuprinsul particularului ila un ceva oare ar fi absolut altceva (particular care nu e **constituit** decît din laturile particulare ale universalului însuşi), resbabi-lindu-şi deci în cuprinsul particularului unitatea cu sine, oa universal. iîn această reîntoarcere Ila sine, conceptul e negaţie infinită, nu negaţie împotriva unui altceva, ci autodeterminare în care el rămîne, pentru sine, numai unitate 'afirmativă ce se raportează la sine. Astfel conceptul este veritabila i n d i v i -*jl* dualitate, ca universalitate care, în particullarităţile ei, nu H2) se uneşte deaît cu isine însăşi. Pentru această natură a conceptului cel mai excelent exemplu poate fi considerat ceea ce a fost spus pe iscurt mai sus despre esenţa spiritului,

fi

(Datorită acestei infinităţi în isine, conceptul este în sine însuşi deja totalitatej Căci el este unitatea cu sine în modul-de-a-fi-altceva, şi, prin aceasta, e ceea ce este liber, ceea ce posedă orice negaţie numai ca autodeterminare şi nu ca limitare străină, venită de la altceva. Dar, ca o (astfel de totalitate, conceptul conţine deja tot ceea ce face ca realitatea ca atare să devină fenomen şi conduct înapoi ideea la unitate mijlocită. Cei ee-şi închipuie că ideea este cu totul laltoeva, ceva aparte, faţă de concept nu cunosc mici natura ideii, nici pe aceea a conceptului. In acelaşi timp însă conceptul se deosebeşte ide idee prin faptul că el este particularizare numai ân abstract, căci modul-determinat, ca mod ce e în concept, este menţinut în unitatea şi universalitatea ideală care (Constituie elementul conceptului.

U7
Dar conceptul însuşi se opreşte apoi încă la unilateralitate şi, cu toate că în sine însuşi el este totalitatea, este împovărat ou cusurul de a îngădui dreptul la liberă dezvoltare totuşi numai laturii unităţii şi universalităţii. Această unilateralitate nefiind însă adecvată esenţei proprii conceptului, conceptul o suprimă conform propriului său concept. El [se neagă pe sine ca unitate ideală şi universalitate şi dă drumul la ceea ce aceasta conţinea în sine sub formă de subiectivitate ideală, spre a deveni obiectivitate reailă, de sine stătătoare. Prin propria sa activitate, conceptul se afirmă pe sine ca obiectivitate.

b) Obiectivitatea considerată pentru sine nu e deci altceva deoît realitatea conceptului, dar a conceptului în forma de particularizare de sine stătătoare şi a diferenţierii reale a tuturor imomentelor a căror unitate ideală era conceptul, ca concept subiectiv.

Cum însă nu e decît concep t u 1 care trebuie să-işi dea în obiectivitate existenţă şi 'realitate, obiectivitatea în ea însăşi trebuie să realizeze conceptul. Conceptul însă este UJI5- (X,. H; tatea ideală mijlocită a momentelor sale particulare. De aoeea înăuntrul diferenţei sale reale unitatea ideală conceptuală a particularităţilor trebuie de asemenea să se restabilească iîn ele pe sine. întocmai ca particularitatea reală, şi unitatea mijlocită ca idealitate a particularităţilor trebuie să existe în acestea. Aceasta e puterea conceptului, care nu-şi părăseşte sau pierde universalitatea în obiectivitatea dispersată, ci-tşi reveilează această unitate tocmai prin intermediul realităţii îşi în ea. Căci conceptul propriu al conceptului e acela de aşi păstra, în al său altceva, unitatea oii sine însuşi. Numai în felul acesta este el totalitatea reală şi veritabilă.

c) Această totalitate este idee a. Anume, ea nu este numai unitatea ideală şi subiectivitatea conceptului, ci în egală măsură şi obiectivitatea acestuia, dar o obiectivitate ce nu stă în faţa conceptului ca ceva opus inumiai, ci obiectivitate foi care conceptul se raportează la sine însuşi. Pe latura conceptului subiectiv, ca ,şi pe aceea a conceptului oibiectiv, ideea este un întreg, dar, în acelaşi **timp,** ea este acordul care se înfăptuieşte veşnic şi este înfăptuit între aceste totalităţi, şi e unitatea mijlocită a lor. Numai astfel este ideea adevărul şi tot adevărul.

2. De aceea tot ce există posedă adevăr numai întruciţ este existenţă a, ideii. Căci ideea este singura realitate adevărată.

Adică fenomenul nu e deja .adevărat iprin faptul că este existenţa concretă interioară sau exterioară, îşi în general, e realitate, ci numai prin faptul că această realitate corespunde conceptului. Existenţa posedă numai atunci realitate efectivă şi adevăr. Şi anume : adevăr, mu în sensul îs u b i e c t i v că o existenţă oarecare s-ar arăta adecvată reprezentărilor mei e, ci în înţeles obiectiv că eul sau un obiect exterior, o acţiune întîmplă- 144) toane, o stare realizează însuşi conceptul în realitatea sa efectivă. Cînd această identitate mu are loc, existentul este numai un fenomen în oare lîn lloc de conceptul total, se obiectivează numai o oarecare latură abstractă a ilui, care, întrucît se face pe sine neaiiîrnătoare de itotaMtate şi ide unitate, poate degenera piînă la opoziţie ifaţă de adevăratul concept. Deci numai realitatea adecvată oonceptului este irealitate adevărată şi anume e adevărată fiindcă însăşi ideea în ea lîşi dă sieşi existenţă.

3. Spunînd că frumuseţea este idee, am spus totodată că frumuseţe 'şi adevăr simt unul iş i acelaşi lucru. Alîîca, frumosul ttebuie să fie adevărat în sine însuşi. Dar, privite mai de .aproape, adevărul şi frumosul se deosebesc unul de altul. Anume : ade văr altă este ideea ca idee în sine şi conform principiului ei igeneral, si oînd e gândită ca atare. Atunci obiectull gândirii nu este existenţa exterioară a ideii, ci, în aceasta, e numai ideea generală. Dar ideea trebuie să se realizeze pe isine şi în chip

exterior şi să cîştige existenţă determinată, prezentă ca obiectivitate naturallă şi spirituală. Adevărul, care *e* adevăr ca atare, există şi el. Întrucât adevărul în această existenţă exterioară a lui există nemijlocit pentru conştiinţă, iar conceptul rămiîne nemijlocit în unitate în fenomenul lui exterior, ideea nu e numai adevărată, ci este f r u ,m o a s ă. Astfel if r u im o s u 1 se determină pe sine ca r ă s f r S n g e r e sau reflectare sensibilă a ideii. Căci sensibilul şi obiectivul în general nu-işi păstrează în sine independenţa în frumuseţe, ci trebuie să părăsească modul-inemijilocit-de-a-f i all existen-ţ e i sale, fiindcă această existenţă nu este decît existenţă concretă şi obiectivitate a conceptului *şl* e afirmată ca o realitate care înfăţişează conceptul în unitate cu existenţa sa obiectivă, îşi de aceea în această existenţă obiectivă — care nu trece deoît ca răsfrângere a conceptului — ea înfăţişează însăşi ideea. a) Din acest motiv, intelectului nici .nu-i este cu putinţă să cuprindă frumuseţea ; căci subiectul, In loc să pătrundă pînă ₜ. 143) "a mai sus amintita unitate, menţine totdeauna diferenţele aces-

teia separate şi de sine stătătoare, întruoît, după el, realitatea ar fi cu totul altceva decît idealitatea, sensibilul cu totul altceva decît conceptul, obiectivul cu totul altceva deoît subiectivul, iar intelectul crede că astfel de opoziţii nu e îngăduit să fie unificate. In chipul acesta, el se opreşte totdeauna ila finit, la unilateral îşi la neadevărat. Dan contră, frumosul e în sine însuşi infinit şi liber. Căci cu toate că el poate avea un conţinut particular, şi prin aceasta mărginit, acest conţinut trebuie să apară iwi existenţa lui, itotuşi, ca totalitate în sine infinită şi ca
jjl i b e r t a t e, întrucât frumosul este totdeauna şi pretutindeni conceptul care nu se opune obiectivităţii sale, situîndu-se faţă de aceasta Sn opoziţia unei unilaterale îşi abstracte finităţi, ci el se contqpeşte cu obiectivitatea sa, fiind, datorită acestei unităţi
ii imanente îşi acestei desăvârşiri, infinit în sine. Tot astfel, întru-cît — fiind înăuntrul existenţei .sale ireale — o animă pe aceasta, conceptul este în această obiectivitate liber la sine însuşi. Deoarece conceptul nu îngăduie existenţei exterioare să asculte în frumos, pentru ea însăşi, de propriile ei legi, ci-işi determină din el lînsuşi structura şi forma în care apare ; care, fiind acord al conceptului cu sine însuşi în existenţa sa concretă, constituie tocmai esenţa frumosului. Dar legătura .şi puterea contqpirii e subiectivitatea, unitatea, sufletul, individualitatea.
b) De aceea, considerat îrn relaţia iui cu spiritul s u b *i* e c -t i v, frumosul nu este obiect nici pentru inteligenţa «eliberă •care persistă în natura ei finită, nici pentru natura finită a voinţei.
Ca inteligente finite, noi simţim obiectele interioare şi exterioare, lle observam, le percepem cu simţurile, le lăsăm să parvină la intuiţia şi reprezentarea noastră, ba chiar şi la abstracţiile intelectului nostru gînditor, care 'le dă forma abstractă a generalităţii. Aici însă natura finită şi nelibertatea irezidă în fap-tul că luci urile sînt presuipuse ca fiind de sine stătătoare. Din această cauză, noi ne orientăm după lucruri, le luăm ca valabile şi ne obţinem reprezentările te., stăpîniţi de credinţa în lucruri, întruoît sîntem convinşi că prindem just obiectele numai cînd ine comportăm pasiv şi ne (limităm întreaga activitate la ceea ce au .formal în ele atenţia şi lînlăturarea negativă a închipuirilor noastre, a părerilor preconcepute şi a prejudecăţilor. O dată cu această unilaterală libertate a obiectelor, este nemijlocit afirmată lipsa de libertate a sesizării subiective. Căci pentru aceasta conţinutul e d a t, iar tio-cul autodeteraninării subiec-

tive îl iau simpla primire şi acceptare a datului, aşa cum e dat ca obiectivitate. Adevărul n-ar putea fi atins decît prin subjugarea obiectivităţii.
Acelaşi lucru se petrece, deşi în chip i ,n v e r s, şi la voinţa finită. Aici interesele, scopurile şi intenţiile rezidă în subiect, care vrea să le validiteze faţă de existenţă şi faţă de proprietăţile lucrurilor. Voinţa nu poate să-şi înfăptuiască hotărârile deoît nimicind obiectele, sau cel puţin transforimîn-du-le, prelucrîndu-le, dîndu-le formă, suprimîndu-le calităţile ori făcînd ca obiectele să acţioneze unele asupra celorlalte, de exemplu apa asupra focului, focul asupra fierului, fierad asupra lemnuilui, etc. Prin urmare, acum lucrurile sânt cele cărora le este luată independenţa, întrucît subiectul le pune în serviciu] său, considerîndu-]e şi tratînidunle ca folositoare, deoi ca pe nişte obiecte ce-şi au conceptul şi scopul nu în ele însele, ci în subiect, îmoît ceea ce constituie esenţa proprie a lor este relaţia lor lată

de scopuri subiective, şi anume o relaţie utilă. Subiectul şi obiectiil şi-au schimbat reciproc rolurile. Obiectele au devenit nelibere, iar subiectele libere.
De fapt însă, în ambele raporturi, amândouă laturile 14 7) raportului simt finite şi unilaterale, iar libertatea lor este libertate numai închipuită.
în domeniul teoretic, subiectul este finit şi neliber din cauza lucrurilor, a căror independenţă este presupusă ; în domeniul p r a c t i c, el este finit şi .neliber din cauza unilateralităţii, a luptei şi a contradicţiei interne a scopurilor şi a impulsurilor si pasiunilor aţâţate din afară, precum şi din cauza rezistenţei niciodată înlăturate a obiectelor. Căci separarea si opoziţia celor două laturi ale raportului dintre obiecte şi subiectivitate constituie presupoziţia lui, aceasta fiind considerată ca adevăratul lui concept. —
De 'acelaşi caraoter finit şi ide lipsă de libertate suferă şi obiectul în amândouă raporturile. In domeniul teoretic, deşi este presupusă independenţa lui, e numai o libertate aparentă, fiindcă obiectivitatea ca atare numai est e, fără ca conceptul ei să fie, ca unitate isulbieotivă îşi generalitate, an cuprinsul ei p e n t r u e a. Conceptul ei este în afara ei. De aceea orice obiect al cărui concept e în afara lui există ca simplă particularitate care este întoarsă cu diversitatea ei spre exterior şi apare abandonată, sub raporturi infinit de omiltidiaterale, naşterii, schimbării, violenţei şi pieirii prin altceva. în domeniul p r a c -
t i c, această dependenţă este afirmată explicit ca atare, iar rezistenţa lucrurilor faţă de voinţă rămâne relativă, fără să aibă în ea puterea independenţei definitive.
l] (A- C) Dar considerarea şi existenţa obiectelor ca frumoase uneşte cele două puncte de vedere, întrucît această considerare suprimă unilateralitatea amândurora cu privire Ia subiect, precum şi la obiectul Lui, suprimând prin aceasta şi caracterul finit şi lipsa de libertate a lor.
în -ce priveşte relaţia teoretică obiectul nu este considerat numai ca obiect singular existent, care, din această cauză, işi-ar avea conceptul său subiectiv Sn afara obiectivităţii sale şi în realitatea sa particulară s-ar împrăştia şi pierde în mod variat şi în cele mai disparate direcţii, în raporturi exte- ,x,. *u* rioare, ci obiectul frumos lasă să apară în existenţa lui, ca realizat, propriul său concept, înfăţişând în el însuşi unitatea subiectivă şi viaţa. Prin aceasta, obiectul a întors spre sine direcţia sa spre exterior şi a anulat dependenţa de altceva, şi cît priveşte modul lui de a fi considerat, nelibera-i natură finită ş-a schimbat în liberă infinitate, ff
Iar eul, în raportarea lui ik obiect, încetează de asemenea de a fi numai abstracţie numită atenţie, intuiţie sensibilă, observare şi dizolvare a diverse intuiţii şi observaţii în cugetări abstracte. In acest obiect, el devine concret ân sine însuşi, întrucît înfăptuieşte pentru sine unitatea conceptului şi a realităţii, unificare în formă concretă a laturilor pînă aici separate în eu şi obiect, laturi din acest motiv abstracte.
în ce priveşte raportul pir ac tic, am văzut deja mai pe larg mai sus că dorinţa de asemenea se retrage în sine la con-temipllarea frumosului ; subiectul îşi suprimă scopurile referitoare la obiect şi-l consideră pe acesta ca în isine independent, ca scop pentru sine însuşi. Datorită acestui fapt, se dizolvă relaţia numai finită a obiectului, relaţie conform căreia acesta servea ca mijloc de înfăptuire bun pentru scoipuri exterioare, fie apă-rîndu-se neliber contra înfăptuirii acestora, fie văziîndu-se nevoit să-şi însuşească scopul ce-i era străin, *tn* acelaşi timp, a dispărut şi raportul .neliber al subiectului practic, deoarece acesta nu se mai diferenţiază în intenţii subiective 'etc. şi în materialul şi mijloacele lor, oprindu-se (la relaţia finită a simplului „trebuie să fie" ân executarea relaţiilor subiective, ci are în vedere conceptul *şi* scopul complet realizat. ♦

Iată de ce contemplarea frumosului are caracter liberal, — ea înseamnă a lăsa obiectele să subziste ca obiecte în sine libere x,. n9) şi infinite, a nu voi să (le pasezi îşi sa le întrebuinţezi ca pe unele ce sînt folositoare pentru nevoi şi scopuri finite.
Astfel înaît şi obiectul, întruaît e frumos, nu apare nici hărţuit şi constriîns de noi şi mici combătut şi învins de celelalte obiecte exterioare.
Deoarece, conform esenţei frumosului, în obiectul f r u -im o s atât conceptul, scopul şi sufletul **lui,** oît şi modul lui determinat, diversitatea şi reailitatea lui în general trebuie sa apară produse din obiectul însuşi şi nu înfăptuite de ailite obiecte ; aceasta fiindcă, cum am văzut, el nu posedă adevăr decît ca unitate imanentă şi acord ale existenţei lui determinate şi ale veritabilei lui esenţe şi concept. Cum apoi conceptul însuşi este ceea ce e concret îşi realitatea lui apare absolut ca io formaţie completă,, ale cărei

părţi diferite se înfăţişează şi ele în vivacitate şi unitate ideallă. Căci acordul ântre concept şi fenomen este întrepătrundere desăvârşită. De aceea forma şi fisura exterioară nu rămîn separate de materia exterioară şi nici nu-i sînt aplicate mecanic acesteia un vederea altor scopuri, ci ele apar ca formă imanentă realităţii, potrivit conceptului acesteia, formă ce se dezvoltă pe sine din această materie. în sfârşit însă, orioît s-ar acorda între ele diferitele laturi, părţi şi membre ale obiectului frumos într-o unitate ideală şi ar lăsa să apară această unitate, totuşi acordul trebuie isă fie vizibil la ele numai în aşa fel, înoît ele isă-işi păstreze una faţă de 'alta aparenţa libertăţii şi a independenţei, adică ele nu trebuie să posede numai o unitate ideală, cum o au în c o n c e p it c a a t a r e, ci să arate în exterior şi latura unei realităţi de sine istătătoare. Amândouă aceste însuşiri trebuie să fie prezente în obiectul frumos, adică necesitatea , conexiunii diferitelor laturi, necesitate afirmată de concept, şi • aparenţa libertăţii lor ca părţi produse pentru ele însele şi nu numai pentru u n i t a t e.Necesitatea ca atare este relaţia unor laturi astfel înlănţuite laolaltă conform esenţei lor, (X_t. i5») înoît, una din ele fiind afirmată, este nemijlocit afirmată şi cea-laltăO astfel de necesitate nu este, desigur, îngăduit să lipsească din obiectele frumoase, dar ea nu e voie să se înfăţişeze în forma însăşi a necesităţii, ci trebuie să se ascundă în dosul aparenţei i unei accidentahtăţi neintenţionateiDeoarece altfel diferitele părţi reale îşi pierd poziţia de a fi prezente şi de dragul caracterului

lor .real, şi apar numai în serviciul unităţii lor ideale, căreia îi rămîn subordonate abstract.
Datorită acestei libertăţi şi infinităţi pe care o includ în ele conceptul frumosului precum şi obiectivitatea frumoasă şi contemplarea ei subiectivă, domeniul frumosului este sustras relativităţii raporturilor finite şi înălţat îm împărăţia absolută a ideii şi a adevărului acesteia. —

A

CAPITOLUL AL II-LEA **FRUMOSUL ÎN NATURĂ**

Frumosul esite ideea ca unitate nemijlocită a conceptului şi a realităţii acestuia, dar ideea antracit această unitate a ei există nemijlocit în refilexia sensibilă şi reală.
Prima existenţă concretă a ideii este însă natura, prima frumuseţe este frumuseţea naturii. iar

A. FRUMOSUL ÎN NATURĂ CA ATARE

1. în lumea naturală trebuie să facem imediat deosebire cu privire la modul în care conceptul oîştigă în realitatea sa existenţă pentru a fi ca idee.
a) în p r i im u l r î n d, conceptul se scufundă nemijlocit atît de mult în obiectivitate, îndît nu se mai înfăţişează el însuşi ca unitate ideală, subiectivă, ci, lipsit de suflet, a trecut cu itotul în materialitatea sensibilă. Acesitui gen Si aparţin diferitele corpuri izolate care sînt numai mecanice şi fiziicale. De exemplu, d_x. 151) un metal este, desigur, în el lînsiuşi o diversitate de calităţi mecanice şi fizicale, dar fiecare părticică a lui le cuprinde pe acestea în mod egal. Unui astfel de corp îi lipseşte atît o structură total organizată în aşa fel încît fiecare deosebire să obţină pentru sine o existenţă imaterială paritculară, -cit şi unitatea ideală negativă a acestor deosebiri, unitate care s-ar manifesta ca animare a acestui corp. Aici, diferenţa eu e deoît o multiplicitate abstractă, iar unitatea este egalitatea indiferentă a aceloraşi calităţi.
Acesta e primul mod de existenţă a conceptului. Diferenţele lui nu obţin existenţă de sine stătătoare, iar unitatea lui ideallă

nu se înfăţişează ca ideală ; de aceea, astfel de corpuri izolate sînt în ele însele existenţe defectuoase şi abstracte.
b) în al doilea r î n d, din contra, naturile superioare lasă diferenţele conceptuale libere, încît ifiecare diferenţă există pentru sine în afara celeilalte. Numai aici se arată adevărata natură a obiectivităţii. Obiectivitatea, adică, este tocmai această disociere a diferenţelor conceptului. Pe această 'treaptă, conceptul se impune ân felul că, întrucât este totalitate a detenminiaţiilor sale — totalitate ce îşi dă sieşi realitate, — corpurile particulare, deşi fiecare din ele posedă independenţa existenţei concrete, se unesc în unul şi acelaşi s i s t e m. Acestui gen îi aparţine de exemplu sistemul solar. Soarele, cometele, ilunile şi planetele apar, pe de o parte, ca independente corpuri cereşti **deosebite** unul de altul, pe de altă parte însă ele sînt ceea ce sînt numai datorită poziţiei lor determinate înăuntrul unui sistem total de corpuri. Felul lor specific de mişcare, precum şi proprietăţile lor fizice, pot fi derivate numai din raportul lor în acest sistem. Această conexiune constituie unitatea lor interioară, unitate care raportează existenţele **particulare** una la alta şi le menţine laolaltă.
152) Conceptul nu se opreşte totuşi numai ila această unitate

existentă numai în sine, unitate a diferitelor corpuri ce există independent. Căci, asemenea diferenţelor sale, şi unitatea lui care se raportează ipe sine la isine trebuie să devină reală. Unitatea însă se deosebeşte ide exterioritatea reciprocă a corpurilor particulare, obiective, obţinînd din acest motiv, pe această treaptă, ea însăşi o existenţă reală, corporal independentă faţă de exterioritatea reciprocă. în sistemul solar de exemplu, soarele există ca aceasta unitate a sistemului faţă de diferenţierile reale ale acestuia. — Dar o astfel de existenţă a unităţii ideale este ea însăşi încă deficitară, întrucît, pe de o parte, ea devine reală, numai ca relaţie şi raport al diverselor corpuri de sine stătătoare, pe de ialtă parte ea devine reală numai ca unul dintre corpurile sistemului care reprezintă unitatea ca atare în faţa diferenţelor reale. Dacă vrem să-il considerăm ca suflet aii întregului sistem, soarele are el însuşi şi o subzistenţă ireală în afara membrilor sistemului care sînt explicaţia acestui suflet. El însuşi este numai u n moment aii conceptului, momentul unităţii, spre deosebire de particularizarea reală prin care unitatea e numai în sine, rămînînd, din acest motiv, abstractă. După cum şi prin calitatea sa fizică soarele este ceea oe este pur si simplu

identic, e luminătorul, corpul luminos ca atare, tot astfel este el şi această identitate abstractă ca atare. Căci lumina este simplă răsfrînigere în **sine,** lipsită de diferenţă. — Astfel, în sistemul solar găsim, fără îndoială, însuşi conceptul devenit real şi totalitatea diferenţelor lui exiplicitată, întrucît fiecare corp lasă să apară unul dintre momentele particulare, dar şi aici conceptul rămîne încă scufundat în realitatea sa, neapărînd ca idealitate şi ca fiinţă a ei interioară pentru sine. Forma eficientă a existenţei lui concrete rămîne exterioritatea reciprocă, independentă, a momentelor lui.

Adevăratei existenţe a conceptului îi aparţine însă faptul că diverşii reali, adică însăşi realitatea (diferenţelor independente şi a tot atît de independetei unităţi obiective ca atare să fie recondusâ la unitate ; deci ca un astfel de întreg de diferenţe naturale, pe de o parte, să expliciteze conceptul ca exterioritate reciprocă reală a determinaţiilor lui, pe de altă parte — la fiecare ce particular — să-i afirme ca suprimată şi independenţa închisă în sine, iar identitatea în care diferenţele s-au reîntors la unitatea lor subiectivă, s-o facă să apară în ele ca animare sau Însufleţire generală. Atunci diferenţele nu mai sînt simple părţi legate laolaltă şi raportlîndu-se una la alta, ci sînt ra embre, adică ele nu mai există separat pentru isine, ci există cu adevărat numai în unitatea lor ideală. Numai într-o astfel de structură organică sălăşluieşte în membre unitatea conceptuală ideală, care este purtătoarea şi sufletul imanent al acestora. Con-ceiptuil nu mai rămîne scufundat în realitate, ci iese în evidenţă ca identitatea interioară şi generalitatea însăşi ce constituie esenţa acesteia.

c) Numai acest al treilea mod-de-a-fi al fenomenelor naturii este existenţă concretă a ideii, iar ideea ca idee naturală este viaţa. Natura anorganică moartă nu este adecvată ideii, numai natura vie, organică e realitate a ideii. Căci în natura vie este, mai î n t î i, prezentă realitatea diferenţelor conceptului ca reală ; în al d o i li e a rînd avem negaţia acestora ca distincte doar în chip real, întrucît subiectivitatea ideală a concqptului îşi supune această realitate; în al treilea rînd avem sufletescul ca apariţie pozitivă a conceptului în corporalitatea lui, ca formă infinită, care posedă puterea să se păstreze pe sine ca formă în conţinutul său. —

a) Adresîndu-ne conştiinţei noastre obişnuite cu privire la ceea ce e viu, găsim în ea, pe de o parte, reprezentarea corpului,

(X_t.

pe de altă parte pe aceea a sufletului. Amîndurora le atribuim calităţi proprii **distincte.** Această d i s t i n c ţ i e între suflet şi

(X_v IM) corp are importanţă mare şi pentru cercetarea filozofică, şi 'trebuie să o acceptăm şi aici. Insă un interes tot atât de însemnat al cunoaşterii este îndreptat spre unitatea sufletului şi corpului, unitate care de totdeauna a ridicat cele mai mari dificultăţi în faţa investigaţiei întreprinse de gândire. Tocmai datorită acestei unităţi, este viaţa o iprimă apariţie naturală a ideii. De aceea nu trebuie să concepem identitatea sufletului şi a corpului ca simplă conexiune, ci într-un fel mai profund. Anume : trebuie să considerăm corpul şi structura lui drept existenţa structurii sistematice a conceptului însuşi, care dă în membrele organismului viu determinaţiilor saile o existenţă concretă exterioară, naturală, aşa cum pe o treaptă subordonată fusese deja cazul ila sistemul solar. înăuntrul acestei existenţe reale, conceptul se ridică şi el la unitatea ideală a 'tuturor acestor moduri-deteraninate, iar această unitate ideallă este sufletul. El este unitatea substanţială şi generalitatea atotpătrunzătoare care este totodată şi simplă raportare da sine şi existenţă pentru sine subiectivă. în acest sens mai înalt trebuie luată unitatea dintre suflet şi corp. Adică ambele sînt nu determinaţii diferite ce se îmbină, ci isînt una şi aceeaşi totalitate a aceloraşi determinaţii, şi cum ideea în general nu poate fi înţeleasă decît ca concept existent pentru sine în realitatea sa ca ooncept — de ceea ce ţine diferenţa şi unitatea acestora, adică a conceptului şi a realităţii lui —, tot astfel şi viaţa trebuie înţeleasă numai ca unitate a sufletului şi a corpului lui. Unitatea atît subiectivă, cît (şi substanţială a sufletului în cuprinsul corpului însuşi se manifestă de exemplu ca simţire. Simţirea pe oare-o are un organism viu nu aparţine independent numai unei

anumite părţi a (lui, ci ea este această simplă unitate ideală a întregului organism ; ea străbate toate organele, e pretutindeni, în sute şi sute de locuri, şi totuşi în acelaşi organism nu sînt multe mii de subiecţi simţitori, ci
(X,. 166) numai unul, numai un singur subiect. Caracterul viu al naturii organice, conţinînd această diferenţă a existenţei reale a membrelor şi a sufletului existent pentru sine simplu în ele, dar conţinînd, de asemenea, această diferenţă ca pe o unitate mijlocită, face ca natura organică să fie superioară naturii anorganice. Căci numai ceea ce e viu este idee, şi numai ideea este adevărul. Desigur, acest adevăr poate fi tulburat şi în lumea organicului, întrucît corpul nu-şi îndeplineşte complet idealitatea

şi însufleţirea, cum e cazul în boală, de exemplu. Şi apoi conceptul nu domneşte ca putere unică, ci o împarte pe aceasta cu alte puteri. Dar o astfel de existenţă ieste atunci o viaţă rea şi pipernicită, care doar că mai dăinuieşte ; aceasta fiindcă nepotrivirea dintre concept şi realitate nu este absolut totală, ci numai relativă. -Deoarece clacă n-ar mai exista absolut nici un acord între concept şi realitate, dacă corpului i-ar lipsi cu totul organizarea veritabilă şi adevărata ei idealitate, viaţa s-ar converti de îndată în moarte, care lasă să se disocieze îşi să devină de sine stătător ceea ce însuflleţirea ţine laolaltă în unitate nedespărţită.
p) Spunînd însă că sufletul este totalitatea conceptului ca unitate ideală în sine subiectivă, că corpul organic structurat, din contră, e aceeaşi totalitate, dar ca expunere şi exterioritate reciprocă sensibilă a (tuturor laturilor particulare şi că ambele sînt afirmate în ceea ce e viu în u n i t a t e, am formulat, fără îndoială, o contradicţie. Căci unitatea ideală nu numai că n u este exterioritatea reciprocă sensibilă în care fiecare particularitate are o subzistare independentă şi un fel-de-a-lfi izolat, ci ea este tocmai contrariul unei astfel de realităţi exterioare. Dar a susţine că contrarul trebuie să fie identicul este chiar contradicţia însăşi. Dar, cine pretinde să nu existe inimic care să poarte în sine contradicţia ca identitate a opuşilor, acela pretinde, în acelaşi timp, să nu existe nimic viu. Căci puterea vieţii, şi mai mult ix,, puterea spiritului, constă tocmai în a afirma în isine contradicţia, de a o suporta şi de a o învinge. Această afirmare [sau instituire] şi rezolvare a contradicţiei dintre unitatea ideală şi exterioritatea reciprocă reală a membrelor constituie procesul continuu al vieţii, iar viaţa nu este decît proces. Procesul vieţii cuprinde în el dubllă activitate : pe de o parte, aduce la existenţă sensibilă diferenţele reale ale tuturor membrelor şi determinaţiilor organismului, iar pe de altă parte, cînd acestea înţepenesc în particularizare de sine stătătoare şi vor să se izoleze una de alka prin deosebiri rigide, «le impune idealitatea sa generală, care înseamnă animarea lor. Acesta este idealismul vieţii, căci nu numai filozofia este idealistă, ci deja şi natura înfăptuieşte practic acelaşi lucru pe care îl face filozofia idealistă în cîmpul său spiritual. — Numai aceste două activităţi împreună, continua realizare a determinaţiilor organismului, precum şi afirmarea ideală a unităţii subiective a determinaţiilor existente în chip real, constituie procesul desăvîrşit al vieţii, proces ale cărui forme mai precise nu

le putem examina aici. Prin unitatea acestei duhk activităţi sînt păstrate permanent toate membrele organismului şi mereu reluate în idealitatea animării lor. Membrele manifestă chiar această idealitate de îndată în aceea că unitatea lor animată nu le este indiferentă, ci, dimpotrivă, ea singură e substanţa în care şi prin care ele pot păstra individualitatea lor particulară. Tocmai acest fapt constituie deosebirea esenţială dintre partea unui întreg şi membrul unui organism. De exemplu, diferitele părţi ale unei case, diversele ipietre, ferestre etc. rămîn aceleaşi, indiferent dacă ele compun o casă sau nu o compun ; comunitatea cu altele le este indiferentă, iar conceptul rămîne pentru ele numai o formă exterioară care nu trăieşte în părţile reale, pentru a le ridica la nivelul idealităţii unei unităţi subiective. Din contra, x,, 157) membrele unui organism au, fără îndoială, şi de realitate exterioară, dar conceptul de este lîn aşa măsură esenţă imanentă, încît le este imprimat nu numai ca formă ce ile uneşte în chip exterior, ci constituie unica lor subzistenţă. Datorită acestui fapt, membrele nu posedă o realitate ca aceea pe care o au pietrele unei clădiri * sau planetele, ilunille îşi cometele în sistemul planetar, ci au înăuntrul origanismului, indiferent de orice realitate, o existenţă ideal afirmată. De exemplu, mina, tăiată de la organism, îşi pierde subzistenţa de sine .stătătoare, ea nu mai rămîne ce a fost în organism ; excitabilitatea ei, mişcarea, forma, culoarea ei etc. se schimbă, ba mîna trece în proces de putrefacţie şi întreaga ei existenţă se dizolvă. Ea are subzistenţă numai ca membru al organismului, iar realitate numai reluată mereu în unitatea ideală. In aceasta constă modul superior al realităţii înăuntrul organismului viu ; realul, pozitivul este totdeauna afirmat negativ şi ideal, în timp ce tocmai această idealitate este totodată menţinerea şi elementul subzistenţei diferenţelor ireale.

'y) Din această cauză irealitatea pe care o dobîndeşte ideea ca viaţă naturală este realitate care apare. Anume, apariţie [sau fenomen] nu înseamnă altceva decât că realitatea există, dar că ea nu-şi are nemijlocit existenţa în ea însăşi, ci în existenţa ei concretă ea este afirmată, în acelaşi timp, ca negativă. Dar negarea membrelor nemijlocit şi concret existente în chip exterior nu are numai relaţia negativă pe care o are activitatea idealizării, ci în această negaţie, totodată afirmativă, ea este fiinţă-pentru-sine. Plină acum am considerat realul particular, în particularitatea lui izolată ca afirmativ. Dar această independenţă este negată în ceea ce este viu şi singură unitatea ideală îşi păstrează

înăuntrul organismului corporal puterea raportării afirmative la sine însăşi. Sufletul trebuie conceput ca această idealitate care în negarea ei este şi afirmativă. De aceea, dacă sufletul este aceia care apare în corp, apariţia aceasta e totodată şi afirmativă. Sufletul se manifestă, fără îndoială, ca putere îndreptată contra x». wi particularizării separatoare a membrelor, dar el este cel ce dă formă, întrucît el conţine ca interior şi ideal ceea ce se imprimă •exterior ân formele *şi* membrele origanismului. Astfel însuşi acest interior pozitiv e acela care apare în exterior, exterior care dacă ar rămîne numai exterior n-ar fi deoît o abstracţie şi unilateralitate, în organismul viu însă avem un exterior în care apare interiorul, întruoît exteriorul se înfăţişează în el însuşi ca acest interior, interior care este conceptul Iui. Acestui concept, la rândul lui, îi aparţine realitatea în care el apare ca concept. Cum însă în obiectivitate conceptul ca concept este subiectivitatea care se raportează pe sine ia sine şi există pentru sine în realitatea sa, viaţa există numai ca ceva viu, numai ca subiect individual. Numai viaţa a găsit acest punct negativ de unitate ; el este negativ fiindcă numai prin afirmarea ideală a diferenţelor reale se poate manifesta subiectiva fiinţă-pentru-sine ca numa i re al ă, fapt de care se leagă în acelaşi timp unitatea subiectivă afirmativă a fiinţei-pentru-sine. — Accentuarea acestei laturi a subiectivităţii are mare importanţă. Viaţa e reală numai ca subiectivitate vie individuală.

Dacă ne întrebăm apoi prin ce se face cunoscută ideea vieţii înăuntrul indivizilor reali şi vii, răspunsul este următorul : viaţa trebuie în primul r î n d să fie reală ca totalitate a unui organism viu, dar ca organism care, î n al doilea r î n d, nu apare ca un ce constant, ci ca proces continuu al idealizării în care tocmai se revelează sufletul viu. în al treilea r î n d, această totalitate nu este determinată numai din afară şi nu e variabilă din afară, ci ea se plăsmuieşte pe sine îşi se desfăşoară ca proces din sine însuşi, raportîndu-se lîn acest proces totdeauna la sine ca unitate subiectivă şi ca corp al ei însăşi. Această independenţă în sine liberă a naturii vii subiective se manifestă îndeosebi în automişcare. Corpurile lipsite de viaţă ale naturii anorganice îşi au spaţialitatea lor stabilă, ele sînt una x_{IP} îs») cu locul ce ocupă şi sînt legate de el, sau sînt mişcate din exterior.

Fiindcă mişcarea lor nu porneşte de la ele însele şi, oînd ea apare la ele, se înfăţişează din această cauză, ca o influenţă ce

le este străină ; acţiune pe care ele caută s-o suprime reacţionând. Şi cu toate că mişcarea planetelor etc. nu apare ca provenind dintr-un impuls exterior şi nioi ca străină acestor corpuri, ea este totuşi legată de o lege ifixă «şi de ahstracta necesitate a acesteia, în libera sa automişcare, animalul viu neagă din sine însuşi existenţa Ilegaită de un lloc determinat, îşi el este liberare continuă de modul sensibil de a fi una cu un astfel de mod-determinat. De asemenea în mişcarea sa animalul este suprimare, deşi numai realtivă, a abstracţiei ce există în genurile determinate ale mişcării în calea lor de mişcare, în viteza lor etc. Mai precis însă, încă din sine însuşi, animalul are în organismul său spaţialitate sensibilă, iar viaţa este automişcare înăuntrul acestei realităţi însăşi, ca circulaţie a sângelui, mişcare a membrelor etc.

Dar mişcarea nu este unica exteriorizare a vieţii. Sunetul liber al glasului animalic — sunet care lipseşte corpurilor anorganice, întruoît ele nu sună şi nu fac zgomot decît prin impuls exterior — este deja o expresie superioară a subiectivităţii însufleţite. Dar activitatea idealizatoare se arată în chipul cel mai cuprinzător în faptul că individul viu, pe de o parte, se izolează, desigur, în sine contra celeilalte realităţi, şi pe de altă parte însă el îşi însuşeşte lumea exiteriară [o face pentru s ime], în parte teoretic prin vedere etc, în parte practic, întru-cît îşi supune lucrurile exterioare, le întrebuinţează şi le asimilează în procesul de nutriţie şi, în felul acesta, se reproduce ca individ pe isine însuşi în al său altceva ; şi anume în organismele mai întărite, la intervale determinate separate ale nevoii, ale consumării şi satisfacţiei, ale saturării.

ied Toate acestea sânt activităţi în care îşi face apariţie concep-

tul vieţii la indivizii însufleţiţi. Această idealitate nu este numai reflexia n o a s t r ă, ci ea se găseşte dată î n c h i p o b i e c -t i v în însuşi subiectul viu, a cărui existenţă concretă ne este din această cauză îngăduit să o numim idealism obiectiv. Sufletul, ca acest ce ideal, se răsfrânge pe sine, întrucât el reduce mereu realitatea exterioară a corpului la răsfrângere şi, prin aceasta, apare el însuşi obiectiv în corporalitate. —

2. Ca idee, obiectivă în chip sensibil, viaţa în natură este frumoasă, întrucît adevărul, ideea, este aici în cea mai apropiată formă naturală a ei ca viaţă nemijlocit dată în forma unei realităţi individuale, adecvate. Din cauza acestui caracter nemijlocit mureai sensibil, frumosul viu al naturii nu este totuşi nici frumos pentru sine însuşi, nici nu e produs din

el însuşi ca frumos şi pentru a fi fenomen frumos. Frumuseţea naturii este frumoasă numai pentru altul, adică pentru noi, pentru conştiinţa care prinde frumuseţea. De aceea se pune întrebarea în ce fel şi prin ce ne apare natura vie frumoasă în existenţa ei concretă şi nemijlocită ?

a) Considerând ceea ce e viu mai întâi cu privire la felul cum se produce pe sine practic şi se păstrează, ceea ce sare în ochi în primul rînd este mişcarea arbitrară. Aceasta, privită ca mişcare în general, nu este nimic altceva deoît ou totul abstracta libertate a schimbării temporale de loc, în care animalul se arată a fi în chip absolut arbitrar, iar mişcarea lui se dovedeşte a fi întîmplătoare. Muzica, dansul, dimpotrivă, au, fără îndoială, şi mişcare în ele, aceasta însă nu e numai întîmplătoare şi arbitrară, ci se desfăşoară conform unor legi, este determinată, concretă şi plină de măsură, chiar dacă facem abstracţie cu totul de semnificaţia a cărei expresie frumoasă este această mişcare. Dacă considerăm apoi mişcarea animalului ca realizare a unui scop interior, şi acesta, fiind impuls excitat, este el însuşi întâmplător şi cu totul limitat. TTrfecîncl inşalmai departe şi apreciind mişcarea ca o acţiune făcufoăVciosm unui scop şi cooperare a tuturor părţilor, acest mddydpa privi lucrurile nu provine decît din activitatea intelcjţuiMi nostru. — Acelaşi caz se prezintă dacă reflectăm la fenrlAgom îşi satisface animalul trebuinţele, cum se nutreşte, cumAhajjpcă mîncarea, cum o consumă şi o mistuie şi, în geneKalLcutm face tot ce este necesar autoconservării sale. Deoarecpşi aici avem sau numai aspectul exterior al unor dorinţe diferite şi al satisfacerii lor arbitrare şi accidentale — cînd, în plus, activitatea internă a organismului nici măcar nu se prezintă intuiţiei —, sau toaite aceste activităţi şi modul lor de exteriorizare devin obiect al intelectului, care caută să înţeleagă finalitatea ce există în ele, adică acordul scopurilor interioare animale cu organele care ie *realizează.*

Nici intuiţia sensibilă a diferitelor dorinţe întâmplătoare, a mişcărilor şi satisfacerilor arbitrare, nici finalitatea organismului considerată de intelect nu fac ca viaţa animală să constituie pentru noi frumuseţe a naturii, ci frumuseţea priveşte răsfrângerea formei individuale în repausul, ca şi în mişcarea ei, făcând abstracţie de finalitatea ei în ce priveşte satisfacerea trebuinţelor, precum şi de acoidentalitatea cu totul izolată a auto-mişcării. Dar frumuseţea mu poate aparţine dedît formei, fiindcă numai aceasta este fenomenul exterior în care ideailis-

mul obiectiv al vieţii devine pentru moi idealism ce poate fi intuit şi contemplat în chip sensibil. Gîndirea prinde acest idealism în coflceptul ei şi şi-l însuşeşte conform generalităţii lui, iar contemplarea frumuseţii şi-l însuşeşte conform aparentei lui realităţi. Iar această realitate este forma exterioară a (Organismului **structurat,** -organism care pentru noi e şi ceva ice există concret, îşi ceva a p a r e n t, întrucît multiplicitatea numai reală a diferitelor membre trebuie afirmată ca aparenţă în totalitatea insufle ţ i t ă a formei.

x,. 162) b) După această lămurire a conceptului vieţii, avem acum următoarele puncte ca fel mai precis al acestei aparenţe : forma este extindere spaţială, delimitare, figurare, diferenţiată în forme, colorit, mişcare etc, şi este diversitate de astfel de deosebiri. Dar ca organismul să se manifeste ca unul ce este însufleţit, trej buie să se vadă că existenţa lui adevărată nu rezidă în această diversitate. Aceasta se (înfăptuieşte astfel că diferitele părţi şi moduri ale fenomenului care pentru noi sînt date sensibile se îmbină totodată într-un întreg, apăriînd prin aceasta ca un individ care este o unitate ce posedă aceste particularităţi, deosebite şi, cu toate acestea, una în acord cu alta.

a) Dar în primul r î n d această unitate trebuie să se înfăţişeze ca identitate neintenţionată şi jdin această cauză să mu se afirme pe sine ca finalitate abstractă. Părţile nu trebuie să fie intuite nici numai ca mijloc al unui scop determinat, mijloace puse în serviciul lui, şi nici nu este îngăduit ca ele să-şi părăsească diferenţierea una faţă de alta în construcţia şi forma întregului.

3) In al doilea r î n d, din **contră,** membrele păstrează pentru intuiţie aparenţa a c c i d e in t a l i t ă ţ i i, adică o dată cu un mod-determinat aii unuia dintre membre nu este afirmat şi modul determinat-de-

a-fi al altui membru. Nici unul dintre ele nu obţine cutare ori cutare formă fiindcă ar avea-o altul dintre ele, cum e, de exemplu, cazul la regularitate ca atare. în cazul acesteia un oarecare mod-determinat abstract determina forma, mărimea etc tuturor părţilor. De exemplu, ferestrele unei clădiri sînt toate -egali de mari, sau egal de mari sîmt ceil puţin cele aşezate pe acelaşi rînd ; tot astfel soldaţii unui regiment al trupelor regulate sînt uniform îmbrăcaţi. Aici diferitele părţi ale lîmbrăcăminţiii, forma, culoarea ei etc. nu apar ca 'întâmplătoare una faţă de cealaltă, ci cutare parte îşi are forma determinată din cauza celeilalte. Nici deosebirea formelor, nici îndeţpen-

denţa lor particulară nu ajung să-şi afirme aici drepturile. Cu lotul altfel stau lucrurile la individul organic. Aici fiecare parte (x_x. 163 este deosebită de cealaltă, nasul de frunte, **gura** de obraji, pieptul de gît, braţele de picioare etc. Cum însă pentru intuiţie nici un membru nu are forma celuilalt, ci şi-o are pe a sa proprie, nedeterminată în chip absolut de către un alt membru, membrele apar ca independente în sine şi, prin aceasta, ca libere unul faţă de celălalt şi întâmplătoare. Căci conexiunea materială nu atinge forma lor ca atare.

y) I n al treilea rîm d însă, trebuie totuşi să devină vizibilă pentru intuiţie o legătură interioară (în această indepen--denţă, deşi nu este voie ca unitatea să fie abstractă şi exterioară, ca la regularitate, ci, în loc să dizolve diferitele particularităţi, ea trebuie, din contră, să le promoveze şi -să le păstreze. Această identitate nu e sensibil şi nemijlocit prezentă pentru intuiţie, cum este deosebirea membrelor, irămânînd din această cauză acord şi necesitatea ascunsă, i m t e r i o a **r** ă. Ca necesitate numai interioară şi nu vizibilă şi în exterior, ea ar fi însă prinsă numai de către gîndire, susträgîndu-se complet intuiţiei. Atunci i-ar lipsi totuşi aspectul frumosului, iar intuiţia n-ar vedea apărând înaintea ei ideea în ceea ce e viu. De aceea unitatea trebuie să iasă în evidenţă şi în exterior, cu toate că, fiind ceea ce însufleţeşte în mod ideal, ei nu-i este îngăduit să fie numai sensibilă şi spaţială. Unitatea apare la individ ca idealitate generală a membrelor lui, idealitate care constituie baza ce susţine şi poartă subiectul subiectului viu. Această unitate subiectivă în viaţa organică, se manifestă ca simţire. In simţire şi în expresia ei se înfăţişează sufletul ca s uf 1 et, căci pentru el simpla subzistare alăturată a membrelor nu are adevăr. Iar multiplicitatea formelor spaţiale nu există pentru idealitatea lui subiectivă. Sufletul presupune, desigur, diversitatea, formaţia particulară şi structura (X,. iei) organică a părţilor, totuşi, întrucît în ele apare sufletul care simte şi expresia lui, unitatea interioară omniprezentă se înfăţişează tocmai ca suprimare a independentelor pur reale, care acum nu se mai reprezintă exclusiv pe ele însele, ci însufleţirea lor care simte.

c) Dar mai întîi exprimarea simţirii sufletului nu oferă nici aspectul unei apartenenţe necesare a diferitelor membre între ele, mei intuiţia identităţii necesare a structurii reale şi a unităţii subiective a simţirii ca atare. , a) Dar dacă forma trebue să lase* totuşi, ca formă, să apară

acest acord interior şi necesitatea lui, legătura poate fi pentru moi ob iiştiu i n ţ a juxtapunerii unor astfel de membre, juxtapunere care produce un anumit tip şi imaginile repetate ale acestui tip. Obişnuinţa însă este ea însăşi iarăşi numai o necesitate pur subiectivă. Conform acestui criteriu, ,putem, de exemplu, găsi că unele animale sînt urâte fiindcă au un organism care se abate de la intuiţiile noastre obişnuite sau le contrazice. De aceea, spunem ică unele organisme de animale sînt bizare întrucît modul de igrupare a organelor llor se găseşte în afara felurilor văzute adesea de noi şi cu care sîntem din această cauză obişnuiţi. De exemplu, peşti al căror corp disproporţionat de imare sfârşeşte într-o coadă scurtă şi ai căror ochi sînt aşezaţi unul lângă altul pe aceeaşi parte ; la plante sântem deja din vreme obişnuiţi cu variate deviaţii, cu toate că, de exemplu, cactuşii cu spinii lor îşi în forma mai .mult drepfcliniară a ramurilor lor unghiulare pot sa ne pară stranii. Cel ce are cultură şi cunoştinţe multilaterale în ştiinţele naturale, va işti în această privinţă să reţină în memorie foarte precis atît diferitele părţi, cît şi numă-[X,. 165) $_{ru}$J enorm de mare de tipuri după apartenenţa lor, astfel încât îi cad sub ochi puţine lucruri neobişnuite.

3) O pătrundere mai adîracă Un acest acord poate duce apoi, în all doilea rînd, la o cunoaştere şi o abilitate în stare să indice îndată, pe baza unui membru izolat, întreaga formă căreia acest membru trebuie să-i aparţină. Celebru a fost de exemplu Cuvier în această privinţă, întrucît el, prin intuirea unui singur os — fie fosili, fie nu —, ştia să stabilească în ce specie de animal era de încadrat animalul, specie căreia el îi aparţinea. Expresia e x u n g u e 1 e o n e m are aici valoare în sensul propriu al cuv-întului ; pe baza ghearelor, a osului gambei se trag concluzii cu privire la felul de a fi al dinţilor, pe

baza acestora, invers, se conchide privitor la forma osului şoldului, la forma vertebrei dorsale. Dar, cînd este vorba de o astfel de cercetare, cunoaşterea tipului nu rămâne totuşi simplă chestiune de obişnuinţă, ci intervin aici, ca element conducător, şi refle-xiuni, şi diferite determinaţii de gândire. De exemplu, Cuvier, cînd face sus-menţionatele constatări, are în vedere un mod-deter-miinat bogat în conţinut şi o proprietate principală, care se impun ca unitate în toate părţile particulare deosebite una de alta şi care, din această cauză, trebuie să «fie recunoscute în acestea. Un astfel de mod-determinat este calitatea de a consuma carne, calitate care constituie apoi legea organizării tuturor părţilor orga-

nismului. De exemplu, un animal care mănîncă carne are nevoie de **alţi** 'dinţi şi de alt os maxilar ; oînld trebuie să se arunce asupra prăzii şi s-o apuce, el nu se poate mulţumi cu copite, ci are nevoie de gheare. Aici deci acest modndeterminat este hotărâtor pentru forma necesară şi pentru apartenenţa tuturor membrelor. Pînă la astfel de determinaţii generale merge, desigur, şi reprezentarea obişnuită, ca atunci cînd este vorba de tăria leului, a vulturului etc. Un asfefel de mod de a considera lucrurile îl putem numi, desigur, frumos şi ingenios ca mod de c o n s i d e r a r e, întruoît el ne învaţă să cunoaştem unitatea dintre formaţie şi formă, fără ca această unitate să se repete (x.iaa unifonm, ci lăsînd membrelor lîn acelaşi timp deplinătatea deosebirilor lor. Totuşi, lîn acest fel de cercetare, nu intuiţia este acea oare precumpăneşte, ci există un gînd general conducător. De aceea, pe latura aceasta, nu vom zice că ne raportăm la obiect ca la obiect frumos, ci vom numi modul de considerare ca subiectiv frumos. Privite mai îndeaproape, aceste reflexii pleacă de la un singur aspect limitat ca de la un princiipiu conducător, anume de la felul nutriţiei animalului, de la determina-ţia de carnivor, ierbivoir etc. Dar prin mijlocirea unui astfel de mod-determinat-de-a-fi nu apare ân faţa intuiţiei amintita legătură a întregului, a conceptului, a sufletului însuşi.

y) Prin urmare, dacă ar trebui ca în această sferă să înfăţişăm conştiinţei interioara unitate totală a vieţii, aceasta am putea-o face numai cu ajutorul gândirii şi al conceptului ; deoarece în ceea ce ţine de natură sufletul c a atare nu se poate face încă cognoscibil, fiindcă unitatea subiectivă în idealitatea ei n-a devenit încă pentru sine însăşi. Dacă însă prindem sufletul cu ajutorul gândirii conform conceptului lui, avem două lucruri : ,:

intuiţia formei şi conceptul gîndit all sufletului ca suflet. Dar nu aşa trebuie să se întîrnple lucrul în intuiţia frumosului ; obiectul nu este îngăduit să ne stea în faţa ochilor nici ca gîndire, nici ca interes al gîndirii de a forma o deosebire şi o opoziţie faţă de intuiţie. De aceea nu rămâne altceva decât ca obiectul să fie dat pentru simţuri în general, iar ca mod de considerare autentic al frumosului în natură obţinem deci o intuiţie plină de semnificaţie, de sens a formelor naturii. Anume, „sens" este acel cuvînt minunat care se întrebuinţează ou două înţelesuri opuse. O dată el desigrnează organele prinderii nemijlocite a realului, iar altă dată numim sens semnificaţia, cugetul, gene- (X_t. i«7 ralul lucrului. Şi astfel cuvîntul „sens" se referă, pe de *o* parte,

la exteriorul nemijlocit al existenţei, pe de altă parte la esenţa interioară a acesteia. O privire profundă nu separă însă aceste două laturi, ci ea conţine într-un singur sens şi pe cel opus acestuia şi prinde în intuiţia nemijlocită, sensibilă, în acelaşi timp esenţa şi conceptul. Dar, cum ea poartă în sine aceste determinaţii tocmai în unitate încă neseparată, ea nu înfăţişează conceptul ca atare conştiinţei, ci se opreşte la presimţirea lui. Când se stabilesc, de exemplu, trei regnuri ale naturii, regnul mineral, vegetal şi animal, noi presimţim în această succesiune de trepte necesitatea interioară a unei structuri adecvate conceptului, fără a ne opri la simpla reprezentare a unei finalităţi exterioare. Şi în diversitatea formaţiilor dinăuntrul acestor .regnuri observaţia judicioasă are presentimentul unui progres raţional In diferitele formaţii de munţi, oa şi la seriile speciilor de plante şi de animale. De asemenea şi organismul animal individual, de exemplu, această insectă, icu împărţirea ei în : cap, piept, abdomen, extremităţi, este privită ca o structură în sine raţională, iar în cele cinci simţuri, deşi iniţial ele pot apărea ca multiplicitate întâmplătoare, poate fi .descoperită, de asemenea, o adecvare ila concept. De acest fel este contemplarea şi expunerea goetheană a caracterului raţional interior al naturii şi al fenomenelor ei. Cu simţ mare şi contemplîndu-le sensibil s-a apropiat el în chip naiv de obiecte şi a avut în acelaşi timp deplina presimţire a legăturii lor potrivită conceptului. Istoria poate ifi şi ea concepută îşi povestită lîn aşa ifel, încât în întâmplările singulare şi în indivizi să se oglindească semnificaţia ei esenţială şi conexiunile ei necesare.

3. Prin urmare, natura ar trebui în general numită fru-is,, ies) moaşă ca reprezentare sensibilă a

conceptului concret şi a ideii, întrucît, adică, în intuiţia formelor naturii adecvate conceptului avem presimţirea unei astfel de corespondenţe, iar în contemplarea senzorială i se revelează simţirii în acelaşi timp necesitatea internă şi acordul structurii totale. Mai departe decât pîna la acest presentiment al conceptului nu pătrunde intuirea naturii ca natură frumoasă. Dar atunci rămîne numai nedeterminată şi abstractă acea înţelegere pentru care părţile— deşi apar ca produse liber pentru ele însele — îşi fac vizibil acordul în formă, contururi, mişcare etc. Unitatea internă rămîne interioară, ea mu-şi face apariţia pentru intuiţie în formă ideală concretă, iar contemplarea se mulţumeşte cu generalitate? unui acord necesar şi animator în general.

a) Acum deci avem înaintea noastră imai întîi numai conexiunea în sine însufleţită în obiectivitatea adecvată conceptului a formaţiilor naturii ca frumuseţe a .naturii. Cu această conexiune materia e nemijlocit identică, forma este nemijlocit inerentă materiei, ca esenţa ei veritabilă şi putere plăsmuitoare. Aceasta ne dă determinaţia generală a frumuseţii pe această treaptă. Astfel ne uimeşte, de exemplu, cristalul natural prin forma lui regulată, care nu e produsă prinţr-o acţiune numai mecanică şi exterioară, ci prin determinare interioară proprie şi prin forţă liberă în chip liber de către obiectul însuşi. Căci fără îndoială, o activitate exterioară acestuia ar putea să fie ca atare de asemenea liberă, dar la cristale activitatea plăsmuitoare nu e străină obiectului, ci e o formă activă, aparţinătoare respectivului mineral iîn baza naturii proprii a lui ; este forţa liberă a materiei însăşi care se formează pe sine prin activitate imanentă şi nu-şi primeşte din afară imodui-său-determinat. Şi în felul acesta materia rămîne la isine însăşi liberă, forma sa realizată fiind propria sa formă. într-un chip şi mai înalt, precum şi mai concret, se înfăţişează activitatea similară a formei imanente în organismul viu, în contururile lui, în forma membrelor (X-l[68] şi înainte de toate în mişcarea şi în exprimarea sentimentelor. Fiindcă aci e însăşi excitabilitatea interioară care palpită viu.

b) Totuşi, cu tot acest caracter nedeterminat al frumuseţii în natură, ca animare interioară, facem distincţii esenţiale : a) După felul de reprezentare a vieţii, precum şi după presentimentul adevăratului ei concept şi după tipurile obişnuite ale apariţiei ei adecvate, după toate aceste deosebiri esenţiale, considerăm animalele ca frumoase sau urâte ; astfel, de exemplu, leneşul este un patruped care ne displace fiindcă se tîrăşte cu greutate şi întregul lui fel de a fi face să se vadă neputinţa lui de a se mişca şi a acţiona repede ; această lene somnolentă displace, căci tocmai acţiunea, mobilitatea anunţă o idealitate mai înaltă a vieţii. Tot astfel pot să nu ni se pară frumoase amfi-biiile, unele specii de peşti, crocodilii, broaştele, foarte multe specii de insecte etc, cu deosebire însă ne vor surprinde, dar nu ne vor apărea frumoase, fiinţele hibride, care reprezintă trecerea de la o anumită formă la alta şi care amestecă figura celor două forme — cum este, de exemplu, ornitoringul, care e un amestec de pasăre şi patruped. Toate acestea ar putea să ni se pară că se datoresc simplei obişnuinţe, întrucît avem în reprezentarea

noastră un tip fix al genurilor zoologice. Dar lîn această obişnuită nu este neactiv în acelaşi timp nici {presentimentul că, de exemplu, formarea unei păsări e un proces 'Coerent, care în esenţa lui nu poate lua forme proprii altor genuri fără să mu producă creaturi hibride. Din această cauză, astfel de amestecuri se dovedesc a fi stranii îşi 'contradictorii. Nici mărginirea unilaterală a organizaţiei care apare insuficientă şi lipsită de semnificaţie, fiind numai semnul unei mărginite lipse exterioare, nici astfel de amestecuri şi treceri, care, deşi în sine nu sînt atît de unilaterale, totuşi nu sînt în stare să păstreze ou fermitate modurile deter-. 170) minate ale diferenţelor, nu aparţin domeniului frumuseţii vii a naturii.

3) într-un alt sens, vorbim apoi despre frumuseţea naturii cînd nu avem în vedere formaţii organice vii ; ca de exemplu, la intuirea unui peisaj. Aici nu avem nioi o structură organică a părţilor determinată de concept si însufleţită de unitatea ideală a acestuia, ci avem : pe de o parte, mumai o bogată diversitate de obiecte şi o legătură exterioară a diferite formaţii organice sau neorganice, contururi de munţi, icotituri de nîuri, grupe de arbori, colibe, case, oraşe, palate, drumuri, corăbii, cer *şi* mare, văi îşi prăpăstii : pe de altă parte, în cuprinsul acestei diversităţi iese în evidenţă un acord exterior care pllace sau impune şi care ne interesează.

y) 'în sfîrşit, frumosul iîn natură ia un aspect particular prin trezirea umor dispoziţii ,a)le sufletului îşi prin acordul acestui frumos cu acestea. Aparţine unor astfel de corelaţii, de exemplu, liniştea unei nopţi cu dună, a unei văi (în care şerpuieşte un pîriîu, aspectul isulblim al nemărginitei mări

furtunoase, măreţia calmă a cerului instdlat. Semnificaţia nu mai aparţine aici obiectului ca atare, ci ea trebuie căutată Sn dispoziţia sufletească care a fost trezită. Tot astfel zicem că siînt frumoase animalele care arată expresie sufletească ce are legătură cu însuşiri omeneşti, cum sînt curajul, puterea, viclenia, bunătatea etc. Este aceasta o expresie care, pe de o parte, este, desigur, proprie obiectelor şi rqprezintă o latură a vieţii animalelor, pe de altă parte însă ea rezidă în reprezentarea noastră şi ân propriul nostru suflet.

c) Dar, orioît ar exprima deja ceva însufleţit viaţa animală, întrucît ea este culme a frumuseţii în matură, totuşi orice viaţă de animal este cu totul mărginită îşi legată de calităţi cu totul

determinate. Cercul existenţei ei concrete este strimt, iar intere- *»•^{in} sele ei sînt' limitate de trebuinţele naturale ale nutriţiei, ale instinctului sexual etc. Viaţa sufletească a animalului, ca interior ce este exprimat în figură, e săracă, abstractă şi lipsită de conţinut. — Şi apoi acest interior mu se înfăţişează în fenomen ca interior; ceea ce e viu în natură mu-şi revelează în el însuşi sufletul, deoarece naturalul constă tocmai în faptul că sufletul îi irămîne numai interior, adică nu se exteriorizează el însuşi ca ideal. Anume, după cum am menţionat deja, sufletul animalului nu e pentru sine în s u ş i această unitate ideală ; dacă el ar fi pentru sine, el s - a r manifest a pentru alţii şi iîn această fiinţă-pentru-isine. Numai euil conştient este ceea ce e simplu de natură ideală, care, ca unul ce este pentru el însuşi de natură ideală, se cunoaşte pe sine ca această unitate simplă, dîmdu-işi din această cauză o realitate care nu e numai sensibilă în chip exterior şi corporală, ci este ea însăşi de natură ideală. Abia aici posedă irealitatea forma conceptului însuşi, conceptul se înfăţişează sieşi, se are pe sine ca obiectivitate a sa şi există în aceasta pentru sine. Din contră, viaţa animalului e numai în sine această unitate, îm care .realitatea ca şi corporalitate are altă formă decît unitatea ideală a sufletului. Eul conştient e însă pentru sine însuşi această unitate, ale cărei laturi au aceeaşi idealitate faţă de elementul lor. Eul se manifestă şi pentru alţii ca această închegare sau concretizare. Animalul însă, prin figura sa, lasă ca intuiţia numai să presimtă existenţa unui suflet, fiindcă însuşi animalul are numai aparenţa tulbure a unui suflet, ca suflu, exhalaţie, care se extinde asupra întregului organism, aduce membrele ila unitate şi face să apară în întregul fel de a fi al animalului primul început al unui caracter particular. Aceasta este cea mai evidentă deficienţă a frumosului în natură, chiar şi îm forma lui cea mai înaltă, o deficienţă care ne va duce la recunoaşterea necesităţii idealului ca frumos artistic. Dar înainte de a ajunge la ideal îşi fac apariţia două determinaţii care sînt primele consecinţe ale amintitei deficienţe a oricărei frumuseţi a maturii.

Spunem că sufletul apare în forma animală numai tulbure, (x_{lf} H ca legătură a organismului, ca punct ce formează unitatea însufleţirii, căreia îi lipseşte împlinirea bogată îm conţinut substanţial. Nu iese la lumină decît o viaţă sufletească limitată. Trebuie să examinăm pe scurt pentru sine acest fenomen abstract.

B. FRUMUSEŢEA EXTERIOARĂ A FORMEI ABSTRACTE CA REGULARITATE, SIMETRIE, LEGITATE, ARMONIE; ŞI FRUMUSEŢEA CA UNITATE ABSTRACTĂ A MATERIALULUI SENSIBIL

Avem dată o realitate exterioară, care, ca realitate exterioară, e determinată, **desigur,** dar al cărei interior — în iloc să devină interioritate concretă oa unitate a sufletului —, nu este în stare să ajungă decît pînă (la un mod nedeterminat şi abstract. Din această cauză, această interioritate mu-şi dobîndeşte existenţa sa concretă şi adecvată oa una ce ar fi pentru sine interioară în formă ideală şi ar fi conţinut ideal. Unitatea concretă a interiorului ar consta în faptul că, pe de o parte, **sufletescul** ar fi în sine şi pentru sine plin de conţinut, iar pe de altă parte, acest sufletesc ar pătrunde cu acest interior all lui realitatea exterioară şi ar face din forma reală (manifestare evidentă a interiorului. Dar pe această treaptă frumuseţea n-a ajuns la o asemenea unitate concretă, ci o are încă în faţa sa ca ideal. De aceea unitatea concretă încă nu poate pătrunde acum în formă, ci poate fi numai analizată, adică desprinsă şi considerată izolat, după laturile distincte pe care le conţine unitatea. în felul acesta f o rm a plăsmuitoare şi realitatea sen-s i b i l ă exterioară se prezintă mai întîi ca distinote una în afara celeilalte, iar noi avem două laturi diferite pe care trebuie să le considerăm aici. Dar, pe de o parte în această separare, pe de altă parte dat fiind caracterul ei abstract, unitatea interioară este, pentru realitatea exterioară, ea însăşi o unitate exterioară şi nu apare din

această cauză în exterior ca forma absolut imanentă a conceptului interior total, ci ca idealitate dominantă în chip exterior şi ca mod-determinat exterior. Acestea sânt punctele de vedere de a căror tratare precisă ne vom ocupa acum.

Prima chestiune pe care trebuie, în această privinţă, s-o atingem este :

1. FRUMUSEŢEA FORMEI ABSTRACTE

Ca formă abstractă, forma frumosului în natură este, pe de o parte, formă determinată şi astfel mărginită, pe de altă parte

ea conţine o unitate şi o raportare abstractă la sine. Mai precis însă, ea rânduieşte multiplul exterior confonm acestui mod-determinat all ei şi conform unităţii ei, unitate care mu devine însă interioritate imanentă şi figură animatoare, ci rămîne mod-determinat exterior şi unitate ân cele exterioare. — Felul acesta al formei este ceea ce numim regularitate, simetrie ; apoi legitatea şi însfînşit, armonia.

a) REGULARITATEA

Regularitatea a) ca atare este, în general, egalitate sub aspect exterior şi, mai precis, repetarea aceleiaşi figuri determinate care dă unitatea determinantă a formei obiectelor. Din cauza primei ei abstracţii, o astfel de unitate este cea mai îndepărtată de totalitatea raţională a conceptului concret, prin ceea ce frumuseţea ei devine o frumuseţe adecvată intelectului abstract, deoarece intelectul are ca principiu al isău egalitatea *şi* identitatea abstractă, nedeterminate în ele însele. Astfel, printre linii, de exemplu, linia dreaptă este cea mai regulată, fiindcă ea are numai o unică direcţie, care rămîne în mod abstract mereu aceeaşi. Tot astfel icubul este un corp absolut regulat : pe toate laturile are suprafeţe egal de mari, linii şi unghiuri egale, unghiuri care, fiind drepte, nu sînt susceptibile să-şi schimbe mărimea, cum sânt în stare s-o schimbe unghiurile obtuze sau cele ascuţite.

Cu regularitatea are legătură j3) simetria. Anume, dată $^{x}f^{m}$ fiind natura extrem de abstractă a egalităţii, forma nu se opreşte la modiil-determinat. La egalitate se asociază inegalul, iar în identitatea goală ise introduce diferenţa, producând întreruperi, în felul acesta apare simetria. Ea constă în faptul că nu este repetată numai o formă abstractă egală, ci aceasta este adusă lîn legătură cu *o* alltă formă de acelaşi fel, formă care, privită pentru isine, este îşi ea determinată, egală cu ea însăşi, dar, comparată ou cealaltă, nu este egală cu ea. Prin această conexare trebuie să se producă acum o nouă egalitate şi unitate, deja mai determinată îşi în sine mai variată. Gînd, de exemplu, pe o parte a unei caise sînt trei ferestre de aceeaşi mărime şi la egală depărtare una de alta, apoi urmează alte trei sau patru ferestre mai înalte decît primele trei, situate la distanţe mai mari ori mai **mici,** îşi în sfârşit, urmează iarăşi trei ferestre egale

ca mărime şi distanţă **(intre** ele cu primele trei, avem asipeotul unei ordonări simetrice. Simpla uniformitate şi repetarea unuia şi aceluiaşi mod-determinat încă nu constituie deci o simetrie ; de aceasta ţin şi diferenţele de : mariane, poziţie, formă, culoare, tonuri şi alte determinaţii, care trebuie .apoi iarăşi aranjate între ele proporţionat. Numai joncţiunea proporţională a unor astfel de moduri-deteriminate neegale între ele dă simetrie.

Acum, amândouă formele, regularitatea şi simetria, ca unitate şi ordine pur exterioară, aparţin îndeosebi modului-determinat al mărimii. Fiindcă modul-determinat pus ca exterior şi nu absolut imanent este, în general, cel cantitativ, în timp ce calitatea face dintr-un lucru determinat ceea ce este el, încât acesta, cu schimbarea modului său determinat calitativ, devine un lucru cu totul altul. Mărimea însă, îşi schimbarea ei ca simplă mărime, este un imod-deteiiininat-de-a-fi-indiferent faţă de ceea ce este calitativ, atunci icînd ea nu se validează ca măsură. Anume, măsura este cantitatea întrucât aceasta devine îs,, 175) $_{ea}$ însăşi din nou determinantă calitativ, încît o calitate determinată ţine de un anumit mod-de-a-fi cantitativ determinat. Regularitatea şi simetria se mărginesc mai cu seamă la moduri determinate de ale mărimii şi la uniformitatea şi ordinea lor în ceea ce este neegall.

Dacă cercetăm apoi unde lîşi păstrează poziţia sa îndreptăţită această ordonare a mărimilor, găsim formaţii regulate şi simetrice în privinţa imărimii şi formei lor atît în natura organică, cît şi în cea anorganică. Propriul nostru organism, de exemplu, este, în parte cel puţin, regulat şi (simetric. Avem doi ochi, două braţe, două picioare, şolduri egale, omoplaţi egali etc. ; iarăşi despre alte părţi ale organismului nostru cum sânt : inima, plămlînii, ficatul, intestinele, etc., ştim că sînt neregulate. Aici, întrebarea este : în ce rezidă această diferenţă ? Latura pe care se revelează regularitatea mărimii, figurii, poziţiei etc. este în acelaşi timp latura exteriorităţii ca atare în organism. Modul-determinat regulat şi simetric ise revelează, conform conceptului lucrului, acolo adică unde ceea ce este obiectiv

e, potrivit deter-minaţiei sale, ceea ce-şi este exterior lui însuşi şi nu arată nici o însufleţire subiectivă. Realitatea care se opreşte la această exterioritate este hărăzită menţionatei unităţi exterioare abstracte. Din contră, în viaţa însufleţită, şi, mai sus, în spiritualitatea liberă simpla regularitate dă înapoi în faţa unităţii vii, subiective. Acum, fără îndoială, natura în general este, faţă de

spirit, existenţa concretă exterioară ei însăşi, totuşi nici în ea nu domneşte regularitatea decât acolo unde exterioritatea ca atare rămîme predominantă.

a) Mai precis, dacă parcurgem, pe scurt, principalele trepte, constatăm că, de exemplu, mineralele, .cristalele, ca formaţii neînsufleţite, au ca formă fundamentală regularitatea şi simetria. Figura dor, cum .am notat deja, le este, desigur, imanenta şi nu [x]i- [176] este determinată numai prin acţiune exterioară; forma ce Ie revine în baza naturii lor elaborează printr-o activitate ascunsă structura internă şi externă a lor. Dar această activitate încă nu este activitate totală a conceptului concret, idealizator, care afirmă subzistarea părţilor independente ca pe ceva negativ, şi prin aceasta o însufleţeşte, asemenea vieţii animale, ci unitatea şi imodul-determinat-de-a-fi al formei irămîn cu unilateralitatea abstractă proprie intelectului îşi, din această cauză, ca unitate în ceea ce-şi este sieşi exterior, nu ajunge, deoît până la regularitate şi simetrie, pînă la forme în care numai abstracţiile sînt active ca determinante.

j3) iP lanţ a, apoi, stă deja mai sus deoît cristalul. Ea se dezvoltă deja pînă la începuturile unei structuri şi consumă ceea ce e material într-un continuu îşi activ proces de nutriţie. Dar nici planta nu are încă prapriu-zis viaţă însufleţită căci, deşi structurată organic, activitatea plantei este totuşi mereu atrasă spre exterior. Ea este înrădăcinată fix, fără mişcare independentă şi schimbare de loc ; creşte încontinuu, iar asimilarea şi nutriţia ei neîntreruptă nu este păstrarea liniştită a unui organism împlinit în sine, ci este o mereu nouă producere a sa în afară. Animalul creşte şi el, dar se opreşte la un punct determinat al mărimii şi se reproduce ca autoconservare a unuia şi aceluiaşi individ. Planta însă creşte fără încetare ; numai prin moartea ei se opreşte înmulţirea ramurilor, frunzelor etc. Şi ceea ce produce ea în acest proces de .creştere este totdeauna un nou exemplar al aceluiaşi organism. Fiindcă fiecare ramură este o nouă plantă şi nu numai eventual un membru izolat, cum se întâmplă la organismul animal. Dată **fiind** această înmulţire a ei continuă în mulţi indivizi vegetali, plantei îi lipseşte subiectivitatea însufleţită şi unitatea ideală de simţire a acesteia. în general, conform întregii ei existenţe şi conform procesului ei vital, oricât ar digera planta u,, 177 în interiorul ei şi oricât ar asimila activ hrana şi s-ar determina pe sine din sine, prin conceptul său care devine liber şi activîn materia ei, totuşi ea este totdeauna angajată în exterioritate, fără

independenţă subiectivă şi fără unitate, iar autoconservarea ei se înstrăinează neîncetat. Tocmai acest caracter al continuei goniri ,a sa dincolo de sine, în exterior, face din regularitate şi simetrie, ca unitate în ceea ce-şi este sieşi exterior, un moment principal pentru formaţia vegetală. Desigur, aici regularitatea nu mai domneşte atît de sever ca în regimul mineral şi nu-şi mai dă fonmă cu linii îşi unghiuri atît de abstracte, însă ea rămâne totuşi preponderentă. Tulpina urcă în isus în cea mai mare parte drept iliniar, inelele plantelor superioare au formă de cerc, frunzele se apropie de formele cristalinice, iar florile poartă în numărul petalelor, în poziţie, figură, conform tipului fundamental, pecetea modului-determinat-de-a-fi regulat şi simetrie.

y) La organismul viu animal, în sfârşit, intervine deosebirea esenţială a unui dublu mod de formare a membrelor, deoarece la iconpul animalului, îndeosebi pe dreptele superioare, organismul este odată organism închis în sine şi interior, organism ce se raportează pe sine la sine şi **oare,** asemenea unei sfere, se reîntoarce în sine, pe de «altă parte este 'organism extern, proces exterior şi proces contra exteriorităţii. Viscerele mai nobile sînt cele interne — ficat, inimă, plămâni etc. —, de care e legată viaţa ca atare. Ele nu sînt determinate după simplele tipuri ale regularităţii. Dimpotrivă, la membre, care se găsesc în proces de neîncetată raportare la lumea exterioară, domneşte şi în organism o orânduire simetrică. Aici aparţin membrele şi organele atît ale (procesului teoretic, eît şi cele ale celui practic îndreptat spre exterior. Procesul teoretic pur îl îndeplinesc organele senzoriale (X,. 173) [a]l[e] văzului şi auzului : ceea ice vedem, ceea ce auzim îl lăsăm aşa cum este. Din contra, organele mirosului şi gustului aparţin deja .începutului raportului practic, căci 'numai "ceea ce e deja în proces de autoconsumaţie trebuie mirosit, iar de gustat nu putem dedît în măsura în care distrugem. Fără îndoială, avem numai un singur nas, dar el este divizat în două şi e format în chip absolut regulat în ce

priveşte jumătăţile lui ; tot astfel în ce priveşte buzele, dinţii etc. Dar absolut regulate sînt, după poziţia, forma lor etc, ochii, urechile îşi membrele destinate loco-moţiei îşi însuşirii şi transformării obiectelor exterioare, adică picioarele şi braţele.
Prin urmare, regularitatea îlşi are îşi în lumea organică dreptul ei adecvat conceptului, dar numai în ce priveşte membrele, care constituie instrumentele de raportare nemijlocită Ia lumea

externă şi care nu înfăptuiesc raportarea organismului la sine însuşi ca subiectivitate a vieţii ce revine în sine.
Acestea ar fi determinaţiile principale ale formelor regulate şi simetrice şi ale domniei lor plăsmuitoare în lumea fenomenelor naturii.
Dar de această formă mai abstractă trebuie deosebită :

b) LEGITATEA

Aceasta fiindcă legitatea se găseşte deja pe o treaiptă superioară şi constituie trecerea la libertatea a ceea ce e viu atît ca natură, oît şi ca spirit. Totuşi, (considerată pentru sine, legitatea nu este lîncă, desigur, unitatea subiectivă totală îşi însăşi libertatea, dar ea este deja o totalitate de deosebiri esenţiale care nu se pun pe ele însele în vedere doar ca difere n ţ e şi opoziţii, ci arată, în totalitatea lor, unitate îşi legătură. O astfel de unitate conform legii şi dominaţia acesteia, deşi ea se mai impune încă iîn domeniul cantitativ, nu mai trebuie redusă la diferenţele în ele însele exterioare **ţi** numărabile alle simplei mărimi, ci această unitate lasă deja să intervină o comportare calitativă a laturilor distinse. Prin aceasta, în raportul ei (*,. n»; nu-işi face apariţia nici repetarea abstractă a unuia şi aceluiaşi mod-detenminat, nici alterarea uniformă a egalului cu neegailul, ci apar împreună laturi esenţiale diferite. Gînd vedem aceste diferenţe împreună în ansamblul lor, sîntem mulţumiţi. Această **mulţumire** prezintă caracter iraţional prin faptul că sensul se lasă satisfăcut numai de către totalitate, şi anume de totalitatea deosebirilor cerute conform esenţei lucrurilor. Dar legătura ră-mîne totuşi numai ca o legătură ascunsă, care pentru intuiţie este în parte chestiune de obişnuinţă, Iîn parte lucru al unei presimţiri mai adînci.
în ce priveşte modul mai precis în care se face trecerea de la regularitate la legitate, faptul poate fi uşor lămurit prin dteva exemple : liniile paralele care au mărime egală sînt regu-**date** în chip abstract. Din contră, un pas mai departe reprezintă deja simpla egalitate a raporturilor la mărimi neegale; de - exemplu, (la triunghiurile asemănătoare. înclinaţia unghiurilor, raportul liniilor sînt aceleaşi, dar cantităţile sînt diferite. — De asemenea cercul nu are regularitatea liniei drepte, jdar mai tine încă şi el de detenminaţia egalităţii abstracte, căci toate

razele au aceeaşi **lungime.** Din această cauză, cercul este încă o dinie curbă puţin interesantă. Din contra, elipsa şi parafa o 1 a arată mai puţină regularitate şi nu pot fi cunoscute decît din iegea lor. Astfel, de exemplu, *radii vectores* ai elipsei sînt neegali, dar eonfoirm legii lor ; tot astfel axa cea mare îşi axa cea mică sînt esenţial diferite, şi focarele nu cad în centru, ea la cerc. Deci aici ni se înfăţişează deja diferenţe calitative întemeiate în legea acestei linii, diferenţe a căror legătură o constituie legea. Dar dacă împărţijm elipsa conform axei mari şi axei mici, obţinem totuşi patru bucăţi egale ; prin urmare, iîn ansamblu, domneşte ,şi aici încă egalitatea. — Pe x,, iso) iî$_n$gă o legitate interioară, linia ovală arată mai multă libertate. Ea are legitate şi, cu toate acestea legea ei n-a putut fi descoperită şi matematic. Ea nu este elipsă, fiind altfel curbată sus decît jos. **Totuşi,** şi această linie mai liberă a naturii mai dă încă două jumătăţi egale dînd o lîmpărţim conform axei celei mai mari a ei.
Ultima suprimare a ceea ce în legitate este numai iregulat se găseşte la linii care sînt oarecum linii ovale, dar care, tăiate pe axa lor cea mare, dau jumătăţi neegale, întrucât una dintre părţi n-o acoperă pe cealaltă, ci se înfăţişează altfel. De felul acesta este aşa-numita linie ondulată pe care Hogarth a indicat-o ca linie a frumuseţii. Astfel, de exemplu, liniile braţului sînt altfel aduse pe o parte a braţului decît pe cealaltă. Aici avem legitate fără regularitate simplă. O legitate de acest fel determină în chip foarte variat formele organismelor vii superioare.
Aşadar, legitatea este substanţialul care stabileşte deosebirile şi unitatea lor, dar, pe de o parte, ea însăşi domină ai u -m a i abstract, sji individualitatea ea n-o lasă nici într-un fel să se mişte liber, iar pe de altă parte legităţii însăşi îi lipseşte încă libertatea mai înaltă a subiectivităţii şi din această cauză, ea nu e în stare să facă să apară însufleţirea şi idealitatea acesteia.
De aceea mai sus decît simpla legitate stă pe această scară :

c) ARMONIA

Anume, armonia se naşte din raporturile unor deosebiri calitative, mai precis ale unei totalităţi de astfel de deosebiri, totalitate ce-şi găseşte temeiul în însăşi esenţa lucrului. Aceste

raporturi ies din legitate, întrucît ea are în sinea ei elementul regularităţii şi trece pe deasupra egalităţii şi repetării. în acelaşi timp însă, diverşii calitativ se impun ca valabili nu numai (Xl181 ca diferenţe şi ca opoziţie şi contradicţie a acestor diferenţe, ci şi ca unitate armonioasă care, ce-i drept, şi-a desfăşurat toate momentele ce-i aparţin, dar care, cu toate acestea, le conţine în ea ca pe un întreg unit în sine. Acest acord al menţionatelor momente este armonia. (Ea constă, pe de o parte, în totalitatea unor **latina** esenţiale, iar pe de altă parte în pura opoziţie rezol-vită a acestora, prin cea ce ele revelează apartenenţa lor reciprocă şi legătura lor interioară ca unitate a lor. In acest sens vorbim despre armonia formei, culorilor, tonurilor etc. Astfel, de exemplu, albastrul, galbenul, verdele şi roşul sînt diferenţele de culoare necesare ce rezidă în însăşi esenţa culorii. în ele nu avem numai neegali, ca la simetrie, neegali care se aranjează regulat în unitate exterioară, ci avem opoziţii directe, ca galben şi albastru, precum şi neutralizarea şi identitatea lor concretă. Frumuseţea armoniei lor rezidă, aşadar, în evitarea diferenţei lor stridente şi a opoziţiei lor ascuţite, care ca atare trebuie stinsă, încât în înseşi aceste elemente diferite se arată acordul lor ; fiindcă acestea îşi aparţin unul altuia, culoarea nefiind unilaterală, ci totalitate esenţială. Exigenţa urnei astfel de totalităţi poate merge atît de departe, iîrocît, cum spune Goethe, ochiul, chiar dacă nu are decît o singură culoare ea obiect înaintea sa, subiectiv le vede totuşi şi pe celelalte. Dintre tonuri, nota tonică, medianta şi dominanta sînt, de exemplu, astfel de diferenţe de ton esenţiale, care, îmbinate într-un întreg, se acordă în diferenţa dor. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu armonia formei, a poziţiei, a repausului îşi a mişcării ei etc. Nu-i este îngăduit nici unei diferenţe să se impună aici unilateral pentru sine, fiindcă prin aceasta acordul este tulburat.

Dar nici armonia ca atare nu este încă subiectivitatea ideală, liberă, nu este încă suflet. îm aceasta unitatea nu este simplă apartenenţă şi acord, ci este instituire negativă a diferenţelor ; numai astfel se înfăptuieşte unitatea ideală a acestora. Armonia x,. ISÎ nu ajunge la o astfel de idealitate. De exemplu orice melodie, deşi conţine în ea ca bază a ei armonia, posedă în sine o subiectivitate mai înaltă, mai liberă, şi o exprimă. Simpla armonie nu tasă, în general, să apară nici însufleţirea subiectivă ca atare, nici spiritualitatea, cu toate că în cîmpul formei abstracte ea este forma cea mai înaltă şi înaintează spre libera subiectivitate.

Aceasta ar fi iprima determinaţie a unităţii abstracte, după acestea ar fi felurile formei abstracte.

2. FRUMUSEŢEA CA UNITATE ABSTRACTA A MATERIEI SENSIBILE

A doua latură a unităţii abstracte nu se mai referă la formă şi figură, ci la ceea ce e material, sensibil, ca atare. Aici unitatea se înfăţişează ca acord în sine — cu totul lipsit de diferenţe — al materiei sensibile determinate. Aceasta este unica unitate de care este susceptibil ceea ce este pentru sine de natură materială, luat ca materie sensibilă. în această privinţă, puritatea abstractă a materiei ca formă, culoare, ton, etc. devine pe această treaptă esenţiallul. Linii trase ipur, ce fug uniform ;şi nu deviază aici sau acolo, suprafeţe netede etc. satisfac prin precizia lor fermă si prin uniforma lor unitate cu sine. Puritatea cerului, limpezimea aerului, un lac lucitor ca oglirMa, luciul mării ne produc plăcere. Acelaşi e şi cazul cu (puritatea tonurilor. Sunetul pur al vocii are deja ca simplu ton pur ceva nemărginit de plăcut şi de atrăgător, în timp ce o voce impură este însoţită de sunetul organului şi nu redă sunetul în raportarea lui ,1a sine însuşi, iar un ton impur se abate de la modul-lui-determinat-de-a-fi. Tot astfel posedă şi limba tonuri pure, ca vocalele *a, e, i, o, u* şi tonuri amestecate ca *ă, ii, o.* îndeosebi dialectele populare au sunete impure, tonuri intermediare ca *oa.* (X.. i83i De puritatea tonurilor ţine apoi ca vocalele să fie însoţite de consonante care nu înăbuşă puritatea tonurilor vocalelor, aşa cum adesea limbile nordice, prin consonantele lor, tulbură tonul vocalelor, în timp oe limba italiana păstrează această puritate, fiind din această cauză atît de cantabilă. — Acelaşi efect îl au culorile pure, în sine simple, neamestecate, un roşu pur, de exemplu, sau un albastru pur, culoare rară, fiindcă în mod obişnuit albastrul joacă în nuanţa roşiatică ori gălbuie, sau în verde. Violetul poate, desigur, fi şi dl pur, dar inumai în chip exterior, adică nepătat, deoarece el nu este ân el însuşi simplu şi nu aparţine deosebirilor de culoare determinate de esenţa culorii. Aceste culori cardinaile siînt cele pe care ochiul le recunoaşte cu uşurinţă în puritatea lor, deşi, compuse, ele sînt mai greu de armonizat, fiindcă deosebirea dintre ele bate mai strident la oohi. Culorile stinse, multiplu amestecate, simt mai puţin

plăcute, deşi ele se acordă mai uşor, lipsindu-le energia opoziţiei. Verdele e,

desigur, şi el o culoare amestecată din galben şi albastru, dar el este o simplă neutralizare a acestor opuse, şi în puritatea lui autentică ca stingere a opoziţiei el este mai agreabil şi mai puţin agresiv decît sînt albastrul şi galbenul, cu diferenţa lor rigidă. Cele spuse mai sus ar prezenta ceea ce este mai important atît în privinţa unităţii abstracte a formei, cît şi privitor la simplitatea materiei sensibile. Dar, din cauza caracterului lor abstract, ambele categorii sînt lipsite de viaţă şi n-au unitate ou adevărat reală. Căci pentru aceasta este nevoie de subiectivitate ideală, care-i lipseşte frumosului (din natură iîn general, în baza caracterului lui complet fenomenal. Această lipsă esenţială ne duce însă la necesitatea idealului, care nu este de găsit în matură şi în comparaţie cu care frumuseţea naturii apare ca una oe e subordonată.

C) IMPERFECŢIUNEA FRUMOSULUI ÎN NATUR

_. fAU M □ 5U LUL *iU, NRJLi*

Obiectul nostru propriu-zis este inimosul artistic ca unica realitate adecvată ideii frumosului. Pînă acum frumosul în natură a trecu ica primă forma de existenţă a frumosului şi de aceea se pune acum întrebarea : prin ce se deosebeşte oare frumosul natural de frumosul artistic ?

Putem spune abstract că idealul este frumosul perfect în sine, iar natura, din contră, este .frumosul nedesăvîrşit. Dar cu astfel de predicate goale n-am făcut nimic, deoarece este vorba de a arăta precis ce anume constituie această perfecţiune a frumosului artistic şi în ce constă imperfecţiunea frumosului natural ? De aceea trebuie să ne formulăm întrebarea astfel : de ce natura este cu mecesitate imperfectă în frumuseţea ei şi în ce se manifestă această imperfecţiune ? Abia atunci vor reieşi pentru noi mai precis necesitatea şi esenţa idealului.

întrucât pînă acum am urcat pînă la natura vie animală şi am văzut cum poate să se înfăţişeze aici frumuseţea, proxima sarcină ce stă în faţa noastră este să examinăm imai precis acest moment al subiectivităţii si individualităţii.

Am vorbit despre frumos ca idee în acelaşi sens în care se vorbeşte despre bine şi adevăr ca idee, anume în sensul că ideea

este ceea ce este absolut substanţial şi universali, este materia absolută — dar nu cea sensibilă —, este subzistenţa lumii. Prinsă mai precis însă, ideea este, cum am văzut, nu numai substanţă şi universalitate, ci ea este tocmai unitatea c o n r c e p t u l u i îşi a realităţii lui, este conceptul înfăptuit drept concept în cuprinsul obiectivitătii saile. Cum am amintit deja în introducere, Plafon a fost acela care a scos în lumină că ideea este unicul adevăr îşi unicul universal, şi anume universalul coocret în sine. Totuşi, ideea platoniciană nu este încă ea însăşi acea ce e cu adevărat concret, căci, concepută în c o n - 185) cep tul şi în universalitatea ei, ea trece deja drept ceea ce constituie adevărul. Luată însă în această formă universală, ea nu este încă realizată şi nu este ceea ce în realitatea ei este adevărul pentru sine (însuşi. Ea se opreşte la simplul iî n sine. Dar, după cum conceptul nu este cu adevărat concept fără obiectivitatea sa, tot astfel nici ideea nu este cu adevărat idee fără realitatea sa şi în afara acesteia. De aceea ideea trebuie să înainteze la realitate şi o obţine pe aceasta numai prim subiectivitatea reală, adecvată în sine însăşi conceptului, şi prin existenţa pentru sine ideală a subiectivităţii. Asftel, de «exemplu, genul este real numai ca liber individ concret ; viaţa există numai ca vietate individuală, binele este realizat ide oameni individuali şi orice adevăr există numai ca îşi conştiinţă ştiutoare, ca spirit existent pentru sine. Căci numai individualitatea concretă este reală şi adevărată, generalitatea abstractă şi particularitatea nu sînt reale îşi adevărate. Din această cauză, această fiinţă-pentru-sine, această subiectivitate, este punctul pe care trebuie să-.l reţinem în chip esenţiali. Dar subiectivitatea rezidă în unitatea negativă datorită căreia diferenţele în isubzistenţa lor reală se dovedesc a fi afirmate în acelaşi timp ca ideale. De aceea unitatea ideii şi a realităţii ei este unitatea negativă a ideii ca atare şi a realităţii ei, ca afirmare şi suprimare a diferenţei ambelor laturi. Numai în această activitate a ei este ideea infinită unitate şi subiectivitate afirmativ existentă pentru sine şi raportînduse la sine. Noi trebuie deci să concepem şi ideea frumosului şi existenţa ei reală ca fiind în chip esenţial subiectivitate concretă, s-o concepem deci ca indi-

vidualitate, întrudît ea nu este idee decît ca reală, iar realitatea şi-o are în individualitatea concretă.

Aici însă trebuie să distingem îndată o d u b l ă formă a individualităţii, forma nemijlocită, naturală, şi cea spirituală. Ideea îşi conferă sieşi realitate concretă în ambele forme şi în felul acesta în ambdle forme conţinutul substanţial (x_t. î este ideea ; acelaşi lucru este în domeniul nostru ideea ca frumuseţe, în această privinţă, se poate afirma că frumosul naturii are acelaşi conţinut ca şi idealul. Pe latura opusă însă, amintitul dublu caracter al formei în care ideea devine reală — deosebirea dintre individualitatea naturală şi spirituală — introduce în conţinutul însuşi, care apare iîntr-una sau în cealaltă formă, o diferenţă esenţială. Căci se pune întrebarea: care formă este cea într-adevăr corespunzătoare ideii, fiindcă numai în forma ei adecvată îşi explică [face explicită] ideea totalitatea veritabilă şi întreagă a conţinutului său.
Acesta este punctul precis pe care trebuie să-l explicăm acum, ăntrucît de această deosebire de iforană a individualităţii ţine şi deosebirea dintre frumosuil natural şi ideal.
în ce priveşte mai întîi individualitatea nemijlocită, ea aparţine şi naturalului ca atare, precum şi spiritului, fiindcă spiritul ffişi are în primull rînd existenţa sa exterioară în corp, şi în al doilea rînd şi sub raport spiritual el câştigă existenţă mai întîi numai în realitatea nemijlocită. De aceea putem considera individualitatea nemijlocită aici din trei puncte de vedere.
1. a) Am văzut deja că organismul animal îşi păstrează existenţa sa pentru sine numai printr-un neîntrerupt proces în sine însuşi şi împotriva unei naturi care mu-i aparţine, pe care el o consumă, o digeră şi o asimilează, transfonmînd ceea ce este exterior în ceea ce e interior şi ajungiînd astfel, numai astfel, să facă din fiinţa-sa-în-sine o realitate. în acelaşi timp, am constatat că acest proces continuu al vieţii este un sistem de activităţi ce se realizează într-un sistem de organe în care se desfăşoară aceste activităţi. Acest sistem închis în sine are ca unic scop al său autoconservarea a ceea ce e viu prin acest proces, iar viaţa animalului este, din această cauză, numai o viaţă de dorinţe, a x,. i căror desfăşurare şi satisfacere se realizează în menţionatul sistem al organelor. în chipul acesta, viaţa este organizată conform finalităţii: toate membrele servesc numai ca mijloace pen-

tru unicul scop al autoconservării. Viaţa le este imanentă ; ele sînt legate de viaţă îşi viaţa este legată de de. Iar rezultatul acestui proces este animalul, ca unul ce se simte pe sine însuşi, e însufleţit, devenind prin aceasta capabil de a se bucura de sine ca individ. Comparând sub acest aspect animalul cu planta, am amintit deja că plantei îi lipseşte tocmai sentimentul de sine şi viaţa sufletească, **întrucât** ea nu produce în ea însăşi deoît mereu noi indivizi, fără a-i concentra pe aceştia în punctul negativ care constituie eul individual. Dar ceea ce avem în faţa noastră la organismul animali ca organism viu nu este acest punct de unitate al vieţii, ci numai diversitatea organelor ; organismul viu nu posedă încă libertatea de a se impune pe sine c a subiect concentrat într-un unic punct împotriva lipsei de măsură în realitatea exterioară a organelor sale. Sediul pro-priu-zis al activităţilor vieţii organice ne rămîne ascuns, noi nu vedem deoît conturul exterior aii formei, iar aceasta, la rândul ei, este acoperită cu pene, solzi, păr, blană, ţepi, carapace. Astfel de învelişuri aparţin, evident, naturii animale, dar, deşi sînt producţii animale, ele au formă vegetală. Aceasta constituie o insuficienţă principală a frumuseţii vieţii animale. Ceea ce devine pentru noi vizibil la organismul animal nu este sufletul, ceea ce este întors spre exterior şi apare pretutindeni nu este viaţa interioară, ci sînt formaţii ce ţin de o treaptă inferioară celei căreia îi aparţine viaţa propriu-zisă. Animalul este numai în sine viu, adică fiinţa-luiîn-sine nu devine reală în însăşi forma inte-rioxităţii şi, din această cauză, caracterul viu nu poate fi constatat pretutindeni. Interiorul irămînînd numai un ce interior, exteriorul apare şi el numai ca un ce exterior (X_x. 188) şi ca ceva ce este complet străbătut, în fiecare parte a lui, de suflet.
b) Din contră, corpul omenesc se află în această privinţă pe o treaptă superioară, întrucît la el se evidenţiază în general faptul că omul este unitate însufleţită şi sensibilă. Pielea omului nu este acoperită cu învelişuri lipsite de viaţă şi proprii plantei. Pulsarea sîngelui se reflectă pe toată suprafaţa corpului, inima vieţii care bate este oarecum omniprezentă şi se manifestă ;şi în înfăţişarea exterioară ca vioiciune particulară, ca *turgor vitae,* ca clocotire a vieţii. De asemenea pielea se dovedeşte a fi foarte sensibilă, prezentând *morbidezza,* culoarea carnală şi nervoasă a tenului, această piatră de încercare pentru pictori. Dar oricît ar lăsa corpul uman, spre deosebire

r

de cel animal, să-i apară caracterul viu în exteriorul său, totuşi -pe suprafaţa acestui corp sînt exprimate şi sărăcia naturii şi nere-gularităţile pielii, în afundăturile ei, în -creţurile şi porii ei, în perişori, vinişoare etc. însăşi pielea, care lasă să se străvadă prin ea viaţa interioară, este un înveliş ce serveşte autoconservării faţă de -exterior, este numai un mijloc corespunzător scopului, este în serviciul unor nevoi naturale. Dar enorma superioritate care distinge fenomenul corpului omenesc constă în sensibilitatea lui, care, dacă nu este totdeauna şi pretutindeni simţire reală, se dovedeşte a fi, cel puţin în general, posibilitate de simţire. In acelaşi timp însă, reapare şi aici insuficienţa ce constă în ifaptul că această simţire nu se înfăptuieşte impunîndu-şi prezenţa în toate membrele ca o simţire interioară, concentrată în sine, ci în corp însuşi o parte o organelor şi forma lor sînt destinate numai unor funcţiuni animale, în timp ce o altă parte a lor îşi asumă mai îndeaproape exprimarea vieţii sufleteşti, a sentimentelor şi a pasiunilor. în această privinţă, sufletul, cu viaţa lui interioară, nu se răsfrânge în întreaga realitate a fonmei corporale.

c) Aceeaşi lipsă se dezvăluie de asemenea şi mai sus, în Iu- di. îs» mea spirituală şi în organismele ei, cînd le considerăm viaţa lor nemijlocită. Cu cît simt mai mari şi mai bogate formaţiile acestei lumi spirituale, cu atât mai mult unicul scop care animă acest întreg, constituindu-i sufletul interior, are nevoie de mijloace de colaborare. In realitatea nemijlocită acestea se dovedesc a fi, fără îndoială, ongane corespunzătoare scopului, şi ceea ce se întâmplă şi se înfăptuieşte nu are loc deoît prin mijlocirea voinţei ; fiecare punct într-un astfel de organism — cum ar fi un stat, o familie etc, — adică fiecare individ singular, voieşte şi e, desigur, în legătură cu ceilalţi membri ai aceluiaşi organism, dar unicul suflet interior al acestei conexiuni, libertatea şi raţiunea unicului scop, nu se înfăţişează în realitate ca această unică însufleţire interioară, totală şi liberă, şi nu se revelează în fiecare parte a organismului.

Acelaşi lucru are loc atunci loînd este vorba de acţiuni îşi evenimente particulare, care în sine isînt de asemenea un întreg organic. Interiorul -din care ele provin nu iese pretutindeni la suprafaţă şi la forma exterioară a realizării lor nemijlocite. Ceea ce apare este doar o totalitate reală, a cărei animare concentrată laolaltă în chipul cel mai intim rămîne însă i n t e -rioarâ. »

în sfârşit, individul duat aparte ne oferă în această privinţă acelaşi aspect. Individul spiritual este o totalitate în sine menţinută laolaltă printr-un centru spiritual. în realitatea sa nemijlocită, individul spiritual apare în viaţă, în acţiunile, în îmtre-lăsările, în dorinţele şi năzuinţele sale numai fragmentar, şi totuşi caracterul lui nu poate fi cunoscut decît din întregul şir al acţiunilor şi reacţiilor sale. în acest şir, care constituie realitatea lui, punctul de unitate concentrat nu este sesizabil în chip vădit ca centru de coeziune.

2. Proximul punct important care reiese de aici este urmă-x_t. i»o) torul : cu modul-nemijlocit al individului, ideea devine existenţă concretă reală. Dar prin acest mod-nemijlocit-de-a-fi ea este împletită îm complicaţiile lumii exterioare, angajată în imodul-condiţionat al împrejurărilor exterioare, în lumea scopurilor şi mijloacelor relative şi, în general, în cîmpul finit al fenomenelor. Fiindcă individualitatea nemijlocită este, înainte de toate, un ce unic rotunjit în sine, care apoi, din acelaşi motiv, este închis în sine negativ faţă de altceva şi din cauza acestei izolări nemijlocite a ilui — izoilare în care n-are decît o existenţă condiţională — este constrâns de puterea totalităţii, nu în el însuşi reală, să ise raporteze la altceva şi să devină în ifel îşi chip dependent ide altceva. în acest mod-nemijlocit ideea şi-a realizat î n chip izolat toate laturile saile şi din acest motiv nu mai rămâne decît

puterea interioară care raportează unele la altele diferitele existenţe singulare, pe cele naturale ca şi pe cele spirituale. Această raportare le este exterioară ca atare şi ea apare şi la ele ca o necesitase exterioară a celor mai variate dependenţe reciproce şi a imodului-de-a-fi-determi-nat prin altceva. Modul-nemijlocit al existenţei concrete este sub acest aspect un sistem de raporturi necesare între indivizi în aparenţă independenţi precum îşi (putere în aparenţă de sine stătătoare, sistem în care fiecare ce individual este întrebuinţat ca mijloc în serviciul unor scopuri străine de el, sau are el însuşi nevoie, spre a-l folosi ca mijloc, de ceea ce-i este exterior. Şi cum aici ideea se realizează pe sine în general numai în domeniul exterioritǎţii, îşi dau curs Iliber în acelaşi timp şi jocul lipsit de firmă al arbitrarului şi al întâmplării, precum şi toate mizeriile indigenţei. Sfera nelibertǎţii este aceea în care trăieşte ceea ce este nemijlocit individual.

a) Animalul, de exemplu, se găseşte de îndată legat de un element determinat al naturii, de aer, apă, cîmp, fapt prin

care este (determinat întregul lui mod de viaţă, felul de nutriţie, şi prin aceasta întregul lui mod-de-a-fi. Faptul acesta creează marile deosebiri ale vieţii animale. Apar, desigur, şi alte forme Hi. «» intermediare, păsări înotătoare şi mamifere care trăiesc în apă, amfibii şi trepte de trecere ; acestea nu sînt însă decît amestecuri şi nu mijlociri superioare, cuprinzătoare. în afară de aceasta, animalul, în autoconservarea lui, rămîne permanent subordonat maturii exterioare, frigului, secetei, lipsei de hrană ; astfel, dominat de vitregia mediului, el lîşi poate pierde plenitudinea formei îşi floarea frumuseţii sale, poate slăbi, oferind numai spectacolul acestei mizerii cumplite. Păstrarea sau pierderea frumuseţii ce i-a fost hărăzită este usbordonată condiţiilor exterioare. .

b) Gît priveşte existenţa lui corporală, organismul omenesc este dependent, deşi nu în aceeaşi măsură, totuşi în chip asemănător de puterile exterioare ale maturii şi este expus aceluiaşi caracter accidental al nevoilor naturale nesatisfăoute, al bolilor distrugătoare, precum şi tuturor felurilor de lipsuri şi mizerii.

c) Mai sus abia, în realitatea nemijlocită a intereselor spiritual e, apare dependenţa în relativitatea ei cea mai completă. Aici se revelează în întreaga ei extensiune proza inerentă existenţei omeneşti. De aceasta ţine deja contrastul dintre scopurile pur (fizice ale vieţii şi scopurile spirituale ale spiritului, întrucât ele pot să se împiedice, să se tulbure şi să se anuleze reciproc. Apoi, spre **a-şi** păstra individualitatea, omul se vede adesea nevoit să facă din sine mijloc pentru alţii, să servească scopurile mărginite ale acestora, iar pentru a-şi satisface interesele proprii dl coboară de asemenea pe alţii la rol de simple mijloace. Individul, aşa cum apare el în această lume a cotidianului şi a prozei, nu acţionează, prin urmare, pornind din pro-pria-i totalitate şi nu este comprehensibil din el însuşi, ci din altceva. Deoarece insul uman este dependent de acţiuni exterioare ce se exercită asupra lui, de legi, orânduiri statale, rapor- *»• [192] turi civile, pe acestea el le găseşte în prealabil date, trebuind să li se supună, fie că le posedă, fie că nu le posedă ca pe ceva ce-i este interior, propriu. în măsură **.şi** mai mare încă, subiectul individual nu este pentru alţii o astfel de totalitate în sine, ci el se înfăţişează pentru aceştia numai conform celor mai directe interese individuale pe care ei le au în ceea ce priveşte acţiunile, dorinţele şi părerile lui. Ceea ce-i interesează înainte de

toate pe oameni nu este decît relaţia faţă de propriile lor intenţii şi scopuri. — Pînă şi marile acţiuni îşi evenimente în vederea cărora se asociază o masă de oameni se înfăţişează în acest cîimp al fenomenelor relative numai ca o multiplicitate de năzuinţe individuale. Cutare sau cutare 'îşi aduce aici partea sa de contribuţie cu scopul cutare ori cutare, care nu-i reuşeşte sau pe care-î înfăptuieşte, iar în caz norocos realizează la sfîrsit ceva ce, în raport cu întregul, este de natură cu totul secundară. Comparat cu dimensiunea întregului eveniment şi a scopului total la care îşi dau contribuţia, ceea ce înfăptuiesc cei anai mulţi indivizi este, în această privinţă, numai un lucru fragmentar, ba chiar îşi aceia care stau în frunte şi simt întreaga acţiune ca şi cînd ar fi a lor proprie apar prinşi în reţeaua multilateralelor împrejurări şi condiţii particulare, a piedicilor şi a raporturilor relative. In toate aceste privinţe, individul nu oferă în această sferă imaginea vieţii totale şi independente, imaginea libertăţii care stă la baza conceptului de frumuseţe. Fără îndoială, irici realităţii omeneşti nemijlocite şi a evenimentelor şi organizaţiilor ei nu-i lipsesc sistemul şi totalitatea activităţilor, dar în ansamblul ei ea nu apare decît ca o cantitate de amănunte ; ocupaţiile şi activităţile sînt separate şi fărâmiţate în infinit de multe părţi, înoît indivizilor nu le poate reveni deoît o părticică a întregului şi, oricât ar fi ei de

prezenţi aici cu propriile 'lor scopuri şi ar x,, 183) înfăptui ceea ce constituie interesul lor particular, independenţa şi libertatea voinţei lor rămîn, totuşi, ornai mult sau mai puţin formale, determinate de împrejurări îşi întîmplări exterioare şi împiedicate de opreliştile pe care le ridică în cale natura. Aceasta este proza lumii, aşa cum se înfăţişează ea atît conştiinţei proprii, cît şi conştiinţei celorlalţi, lume a finitului şi a variabilităţii, a împletirii în relaţii îşi a presiunii necesităţii, căreia insul nu este în stare să i se -sustragă. Deoarece orice viaţă individualizată se împotmoleşte în contradicţia de a fi pentru sine însăşi unitate închisă în sine şi de a depinde totuşi şi de altceva, iar lupta pentru rezolvarea acestei contradicţii nu depăşeşte simpla încercare de a pune capăt unui război neîncetat. —
3. în al treilea rînd însă, insul nemijlocit nu se găseşte numai în general în dependenţă de lumea naturii şi a spiritului, ci independenţa absolută îi lipseşte fiindcă el este mărginit şi, mai precis, fiindcă el este particularizat în sine însuşi.

a) Orice animal aparţine unei specii determinate, şi deci limitate si fixe, specie a cărei limită nu o poate depăşi. Desigur, înaintea ochilor spiritului planează o imagine generală a vieţii şi a organizaţiei ei, dar în natura ireală acest organism general se fărâmiţează într-o lume de particularităţi, fiecare dintre acestea aivînd o formă de tip bine conturat şi gradul ei particular de dezvoltare. înăuntrul acestei mangini ce nu poate fi depăşită se manifestă apoi, în chip el însuşi întîmplător şi particular, acel caracter accidental al condiţiilor îşi exterioităţilor şi dependenţa de ele în orice individ, deformând îşi din această direcţie imaginea independenţei şi a libertăţii ce se cer frumuseţii autentice.
b) Acum, fără îndoială, spiritul găseşte realizat complet, (XI-194) în propriul său organism corporal, conceptul plin al vieţii naturale, încît, comparate cu acest organism, speciile animale pot apărea imperfecte, mai imult: pe treptele inferioare ele pot lua înfăţişarea unor vietăţi mizerabile j; totuşi şi organismul omenesc se divizează, cu toatfejăjajnăsrjmjii..neînsemnată, în deosebiri rasiale *şi* în ierarhia de formaţii frumoase ale acestora, în afara deaces}e deosebiri ma generale iarăşi iese apoi
ia iveală caracteruijâmîmplător al umor însuşiri familiare devenite fixe, pracumi amestecul acestora ca fel-de-a-fi anumit, ca expresiespcoimportare, iar la această particularitate — care introduce aici trăsătura unei particularităţi în sine neliberă — se mai asociază apoi particularităţile felului de ocupaţie în 6fere restrânse ale vieţii, iîn meserie îşi profesiune, cărora li se alătură în sfîrşit şi totalitatea singularităţilor caracterului specific, ale temperamentului, cu cortegiul lor de eventuale deformaţii şi tulburări. Sărăcia, grijile, mania, răceala şi indiferenţa, furia pasiunilor, menţinerea unor scopuri unilaterale, variabili-tatea şi dispersiunea sufletească, dependenţa de natura exterioară îşi în general, întregul caracter finit al existenţei omeneşti se particularizează, luînd forma accidentală a unor fizionomii cu totul specifice şi a expresiei lor permanente. Astfel, există fizionomii roase de timp, în care toate pasiunile şi-au lăsat vestigiile furtunilor lor pustiitoare, altele nu oferă decît imaginea goliciunii şi platitudinii interioare, şi iarăşi altele sînt atît de particulare, încît tipul generali al formelor a dispărut aproape cu totul. Caracterul acesta accidental al figurilor nu are sfîrşit. Luaţi în general, copiii sînt cei mai frumoşi fiindcă îa ei particularităţile dormitează toate ca într-un germene

liniştit, închis în sine, nu le frămîntă uncă pieptul nici o pasiune (X,, 195) definită şi nici unul dintre multiplele interese omeneşti nu şi-a imprimat cu tărie în trăsăturile ilor pecetea nevoii sale. Dar acestei nevinovăţii, deşi viaţa copilului apare ca o posibilitate a orice, îi lipsesc, pe de altă parte, trăsăturile mai adînci ale spiritului, grăbit să acţioneze în sine şi să se manifeste în linii de mişcare şi scopuri esenţiale. —
Aceste insuficienţe ale existenţei concrete, atît fizice, cît şi spirituale, trebuie 'considerate ân chip esenţial ca f i n i t a t e şi, mai precis, ca o ifinitate care nu corespunde conceptului ei, relevând caracterul ei finit tocmai prin această lipsă de corespondenţă. Căci conceptul, şi mai concret încă ideea, este ceea ce e în sine infinit şi liber. Viaţa animală, deşi ca viaţă ea este idee, nu înfăţişează infinitatea şi libertatea însăşi, libertate ce devine vizibilă numai oînd conceptul străbate prin realitatea care îi este adecvată atît de complet, încât şe posedă în ea numai pe sine însuşi şi nu lasă să apară în aceasta altceva decât pe sine însuşi. Numai atunci este conceptul individualitatea infinită cu adevărat liberă. Viaţa naturală nu depăşeşte însă simţirea, care rămâne iîn sine fără să pătrundă complet întreaga

realitate îşi care, în afară de aceasta, se găseşte pe sine nemijlocit condiţionată, mărginită şi dependentă, fiindcă ea nu este determinată Iliber prin sine, ci este determinată prin altceva. Aceeaşi soartă o are realitatea finită nemijlocită a spiritului în ce priveşte ştiinţa şi voinţa sa, întîm-plările, acţiunile şi destinde lui.

Cu toate că îşi aici se formează centre mai esenţiale, acestea nu sînt, totuşi, decât centre care în sine şi pentru sine posedă tot atît de puţin adevăr ca şi amănuntele particulare, deoarece le ânfăţişează pe acestea prin întreg numai în raportarea una Ia alta. Acest întreg, luat ca atare, corespunde, desigur, conceptului său, ifără să se manifeste totuşi în totalitatea sa, încît în felul acesta el rămâne numai un ce interior şi, din această cauză, nu există decît pentru interiorul cunoaşterii gînditoare, (X,, 196) în loc să apară vizibil în realitatea exterioară ca însăşi deplina corespundere, şi să recheme din dispersiunea lor miile de amănunte, concentrîndu-le ântr-o unică expresie şi într-o unică formă.

Aceasta este cauza pentru care spiritul nu este în stare să-şi regăsească contemplarea nemijlocită şi gustarea adevăratei lui libertăţi nici în caracterul finit al existenţei concrete, în limitarea acesteia şi în necesitatea ei exterioară, văzindu-se silit, din acest motiv, să satisfacă nevoia acestei libertăţi în cuprinsul unui alt domeniu, superior. Aces* domeniu este arta, iar realitatea ei este idealul.

Prin unmare, necesitatea frumosului artistic derivă din lipsurile realităţii nemijlocite, iar sarcina lui trebuie stabilită în sensul că frumosul artistic are chemarea isă înfăţişeze fenomenul vieţii şi îndeosebi pe acela al celei spirituale, în libertatea lui şi în mod exterior, şi să facă din exterior un ce adecvat conceptului acestuia. Numai atunci a fost scos adevărul din mediul său temporal, din dispersiunea sa în noianul finităţilor exterioare, conferindu-i-se în acelaşi timp o apariţie exterioară, din care nu mai străvede sărăcia naturii îşi a prozei, ci o existenţă demnă de adevăr, care subzistă acum ca atare în liberă neatîr-nare, întrucît îşi are destinaţia în ea însăşi şi nu şi-o găseşte sădită în ea de către altceva.

CAPITOLUL AL III-LEA **FRUMOSUL ARTISTIC SAU IDEALUL**

Referitor Ia frumosul artistic, avem de examinat trei laturi princTpale : "

In primul r î o d idealul ca atare.

4na 1 doilea rînd modul Iui determinat ca operă (x,. de arta7~~

Tn~~ al treilea rînd, subiectivitatea creatoare a artistului.

A. IDEALUL CA ATARE

1. Lucrul cel mai general ce se poate spune într-un chip cu totul formal despre idealul antei după consideraţiile noastre de pînă acum, este, desigur, faptul că, pe de o parte, adevărul e adevărat şi există concret numai în desfăşurarea sa ca realitate exterioară, pe de altă parte însă, idealul e în stare să cuprindă într-o unitate exterioritatea reciprocă a acesteia iîn aşa măsură încît fiecare parte a desfăşurării face să apară în

el acest suflet, acest întreg. Dacă luăm pentru o primă lămurire forma omenească, ea este, cum am văzut deja nai înainte, o totalitate de organe în care s-a dispersat conceptul, revelând în fiecare membru numai o activitate particulară şi o mişcare parţială. Dacă însă ne întrebăm în care organ particular apare sufletul întreg ca suflet, indicăm îndată ochiul ; căci în ochi se concentrează sufletul, şi el nu numai că priveşte prin ochi, ci este şi văzut în ei. Cum însă ila suprafaţa -corpului omenesc e vizibilă pretutindeni inima care bate (contrar corpului animal), în acelaşi sens trebuie să afirmăm despre artă că ea transformă fiecare formă, în toate punctele suprafeţei vizibile, în ochi, care sînt sediul sufletului şi fac să apară spiritul — sau, cum exclamă Platon către stea în cunoscutul distih :

Cîmd priveşti la stele, steaua mea, oh ! de-aş fi cerul Să privesc atunci în jos, la tine, cu mii de ochi!

Astfel arta face, invers, din fiecare plăsmuire a sa un Argus cu mii de ochi, ca sufletul interior şi spiritualitatea să fie văzute în toate punctele aceleia. Şi nu numai forma corporală, figura 198) feţei, gestul şi ţinuta de-a transformat arta pretutindeni în ochi în care se face pe sine cunoscut sufletul liber în nemărginirea lui interioară, ci a făcut ochi de asemenea şi din acţiuni şi în-tîmplări, din vorbiri îşi tonuri şi din seria desfăşurării lor în toate condiţiile apariţiei lor.

a) împreună ou această cerinţă a animării generale se iveşte îndată întrebarea mai precisă : care este sufletul ai cărui ochi trebuie să devină toate punctele fenomenului şi, mai precis încă, se pune întrebarea ce fel de suflet este acela care, după matura sa, se dovedeşte a tfi în stare să ajungă a fi autentic manifestat prin artă ? Fiindcă în sens obişnuit se vorbeşte şi despre un suflet specific al

metalelor, al pietrei, aii stelelor, al animalelor, al caracterelor omeneşti multiplu particularizate şi despre exteriorizările lor. Dar pentru lucrurile naturale, cum sînt pietrele, plantele, etc, termenul de suflet în înţelesul de mai sus nu poate fi întrebuinţat deoît în sens impropriu. Sufletul lucrurilor pur naturale este pentru sine însuşi finit, trecător, şi trebuie numit mai mdlt natură specifică deoît suflet. De aceea individualitatea determinată a unor astfel de existenţe se revelează complet deja în existenţa lor finită. Această individualitate nu poate reprezenta deoît o mărginire oarecare, iar numai înălţarea ei pe
planul independenţei şi al libertăţii nu devine altceva decît o aparenţă ce poate fi atribuită, desigur, şi acestei sfere, dar, dacă totuşi această înălţare este în chip real înfăptuită, ea este realizată de artă totdeauna numai din afară fără ca această infinitate să fie (întemeiată în lucrurile înseşi. în chip asemănător, ca viaţă naturală, desigur, şi sufletul sensibil este o individualitate subiectivă, dar numai interioară, dată în realitate numai în sine, fără să se ştie drept reîntoarcere la sine pe sine însăşi şi să fie astfel infinită în sine. Conţinutul ei rămîne deci el însuşi mărginit şi manifestarea ei nu atinge în parte deoît o viaţă formală, nelinişte, mobilitate, dorinţe, anxietate şi teamă de aceasta viaţă dependentă, iar în parte nu ajunge deoît pînă la exteriorizarea unei interiorităţi finite în ea iînsăsi. Numai însufleţirea şj viaţa s p i rJJ_JjJ_i_ muitihiif infinitatea liberă care este pentru sine
i
JJ_JjJ p e
insasi ceva interior *în* existenţa reală, fiindcă. în exteriorizarea ei, ea se întoarce la sine Însăşi şi rămîne la sine. De aceea numai spiritului Iii este dat să imprime exteriorităţii lui ştampila infinităţii sale şi a liberei reîntoarceri la sine, cu toate că exterioritatea aceasta îl angajează în modul mărginit. Dar — întrucât este liber şi infinit numai sesizîndu-şi în chip real universalitatea şi ridioînd la nivelul ei scopurile pe care şi le propune — şi spiritul este capabil, conform propriului său concept, dacă nu a pus stăpînire pe libertatea aceasta, să existe drept conţinut limitat, drept caracter degenerat, drept suflet ofilit şi plat. Cu un astfel de conţinut în sine nul, manifestarea infinită a spiri-Jtului rămîne Ja rîndul ei numai formală, căci atunci nu obţinem ~deoît forma abstracta a spiritualităţii conştiente de sine$_r$ al cărei conţinut contrazice infinitatea spiritului liber. Numai printrun. conţinut autentic sî in sine substanţial, mărginită şi sohimbătoa-rea existenţă concretă are independenţă şi substantialitateTtîTcîr atunci anod-'detenminat şi fermitate, conţinut încheiat în limitele «ale şi substanţial sînt reale într-unui şi acelaşi ins, iar existenţa cîştigă pria aceasta posibilitatea de a fi manifestată în natura mărginită a propriului ei conţinut ca universalitate şi totodată ca suflet care este la sine. — Cu un *cuvînF, tâjţa.* are chemarea dea concepe şi înfăţişa existenţa ca adevărată în apariţia sjyuenomenele eîr*l3Tca' "de a o concepe şi reprezenta în potrivi-.rjJL-gLcu conţinutul său adecvat şj existent în sine şi pentru sine. C^{r}JE--H^{inmare} adevărului artei nu-i este îngăduit să fie simplă eâjSitaîe — *lă.* care se mărgineşte aşa-numita Imitaţie ă~~ naturii —-, ci exteriorul trebuie să se acorde cu un interior care

e la aceasta armonie cu adevăratul ei
readuce la aceasta a
existenţa irnremtă este pătat. de accidentaUr ă d ti
r.n.rpipt reea ce Sin existenţ ă p
iteşiexterioritate, ea ânlătură tot ce nu corespunde acestuia
i i tă cuxăti

Acest lucru poate li prezentat drept linguşire la car arta, aşa cum, de exemplu, li se reproşează pictorilor de portrete că linguşesc. Dar chiar şi pictorul de portrete care are mai puţin de-a face cu idealul artei este nevoit iîn sensul acesta să flateze, adică el trebuie să lase la o parte tot ce are caracter exterior în figură şi expresie, în formă, culoare îşi în trăsături, tot ce este numai natural îm existenţa plină de lipsuri, perişorii, porii, micile cicatrici, pete ide-ale pielei, îşi să redea subiectul conform caracterului lui igenerai, concepîndu-il după caracteristicile lui permanente. Nu e nicidecum acelaşi lucru ca el să imite în general fizionomia aşa cum se găseşte ea înaintea lui, calmă la suprafaţă şi în înfăţişarea ei exterioară sau ica pictorul .să ştie să reprezinte adevăratele trăsături ce dau expresie la ceea ce are mai propriu sufletul subiectului. Deoarece ţioe în chip absolut de ideal ca forma exterioară ca atare să corespundă sufletului; Astfel, de exemplu, aişa-numitele tablouri vii, la imodă în ultimul timp; imită bine şi reuşit 'capodoperele de artă vestite ; ele reproduc just ceea ce e secundar, draperiile, dar pentru a reda expresia spirituală a figurilor vedem destul de des că se recurge la fizionomia

comune, de toate zilele, ceea ce produce efecte contrare scopului urmărit. Dimpotrivă, madonele lui Rafael ne prezintă forme ale feţei, obrajilor, ochilor, nasului, gurii care deja ca forme sânt în general adecvate dragostei de mamă fericită, senină, pioasă, îşi umillă totodată. Am putea susţine, desigur, că toate mamele sînt capabile de astfel de sentimente, dar nu orice formă de fizionomie este potrivită pentru a exprima în toată plenitudinea ei o adîncime sufletească.

,. 2oi) c) Natura idealului artistic trebuie căutată în această redu-
cere a existenţei exterioare la spiritual, astfel îneît, ca unul ce este adecvat 'spiritului, fenomenul exterior devine revelare a acestuia. Totuşi, aceasta este o reducere la ceea ce este interior, care nu merge în acelaşi timp pînă la generalul exprimat abstract, pînă la extrema gîndirii, ci ea se opreşte la punctul din mijloc în care coincid ceea ce e numai exterior şi ceea. ce e numai interior. Idealul este, prin urmare, realitatea retrasă din mulţimea amănuntelor şi a contingenţelor, întrucât în însăşi —ţeasta exterioritate interiorul apare erijat în faţa [generalităţii """caiiTd i v i d u a 1 i t a le v i e 7~Fiindcă subiectivitatea îndivi-~îduală7 care poartă în sine un conţinut substanţial şi îl face pe acesta în acelaşi timp să apară la ea însăşi în chip exterior, se află la mijlocul în care 'substanţialul conţinutului nu se poate înfăţişa în chip abstract pentru sine conform generalităţii sale, ci rămîne încă închis în individualitate, apărînd, din cauza aceasta, împletit laolaltă eu o existenţă concretă anumită, existenţă care, degajată acum şi din parte-i de simpla finitate şi de condiţio-nalitate, fuzionează în acord liber cu interiorul sufletului. în poezia sa *Idealul, ţi Triata* în opoziţie cu realitatea şi cu durerile şi conflictele ei, .S.rţiillpr vorbeşte despre ..frumuseţea liniştitei ţări a umbrelor". O astfeljde împărăţie a nmhreiW este idcăJ", "~smf 3~p 1 r 11 e 1 e jg_Bi-au tăcut apariţia în el moarte pentru existenţa concreta~inemij locită, despărţite de sărăcia existenţei naturale, eliberate din chingile atîrnării de influenţe exterioare şi de toate intervertirile şi desfigurările ce ţin de caracterul finit al fenomenelor. Dar idealul se introduce şi în sensibilitate şi în formele ei naiturale, trăgîindu-le însă, totodată, ca pe un domeniu al exteriorităţii înapoi la sine, întrucît arta ştie să readucă aparatul de care are nevoie fenomenul exterior pentru autoconservarea sa la limitele în cuprinsul cărora exteriorul poate fi *x»* «a manifestare a libertăţii spirituale. Numai datorită acestui fapt „jdeallul se prezintă în exterior unit cu .sine însuşi si sprijinit "liber pe sine însuşi, fericit în sine în formă sensibila, bucurîm-duge de sirţe si ffiistfindu-se pe sine. Sunetul acestei dencin "răsună mai departe, străbătând întreaga apariţie a idealului, căci, oricît s-ar extinde forma exterioară, sufletul idealului nu se pierde în ea niciodată pe sine însuşi. Şi tocmai prin aceasta este idealul cu adevărat frumos, întrucît frumosul nu există decît ca unitate totală, dar subiectivă, cauză pentru care şi subiectul trebuie să reapară în sine însuşi adunat — din dispersarea lui în diverse individualităţi şi în scopurile şi năzuinţele acestora — într-o totalitate şi independenţă superioară.

a) Calmul senin şi fericirea, acest mod-de-a-şi ajunge sieşi

m

ţă î l siăăă f

in

poprjjip ? Tgjn flrPflcfă rrM1[ţIirmjrP r. pirr. aţwi in

această privinţă, în loc sprint'ea trăsătură fundamentală a idea-Jului. Forma artistică ideală *Stă* înaintea noastră ca un zeu feri-A i f

eală *Stă* înaintea noastră ca un zeu feri

Ţe, pentru zeii fericiţi nevoia,* mânia şi interesele şi sco-purîle finite nu sînt ceva absolut serios, iar această retragere

pozitivă în sine însuşi în faţa negativităţii a tot ce este particular le conferă zeilor trăsătura seninătăţii şi a liniştii. Acest înţeles îl are **cuvântul** lui Schiller : „Serioasă e viaţa, senină este arta". Este adevărat, s-au făcut în mod pedant destul de des glume pe seama acestei aserţiuni a lui Schiller, fiindcă arta în .general, şi îndeosebi propria poezie a lui Schiller, este tot ce poate fi unai serios — cum de altfel artei ideale de fapt nu-i 'lipseşte seriozitatea —, dar caracterul ei esenţial rămîne, în cuprinsul seriozităţii însăşi, seninătatea. Această forţă a individualităţii, acest triumf al libertăţii concrete concentrate în sine, este ceea ce descoperim mai ales la operele de artă antice in calmul senin al figurilor lor. Şi acesta e cazul nu numai cînd este vorba de stări de mulţumire lipsite de conflict, ci chiar oînd o ruptură adâncă a sfâşiat subiectul în el însuşi ca şi în întreaga (X,. 203) lui existenţă. Deoarece, deşi eroii tragici, de exemplu, sînt reprezentaţi învinşi de soartă, itotuşi sufletul lor se retrage la simpla lui interioritate, pronunţînd : aşa este ! Astfel, subiectul continuă să-şi rămână sieşi fidel ; el renunţă la ceea ce i se răpeşte, totuşi scopurile pe care le urmărea nu numai că nu i se iau, ci el le abandonează, şi astfel nu se pierde pe sine însuşi. Omul, subjugat de soartă, poate să-şi piardă

viaţa dar nu libertatea. Această sprijinire pe sine însuşi este aceea care, chiar şi în durere, este în stare să mai păstreze calm seninătatea şi s-o lase
să apară.
P) în arta romantică, este adevărat, ruptura şi disonanţa interiorului sînt mai mari, după cum, în general, în această artă opoziţiile reprezentate se adâncesc, iar ruptura lor poate fi ferm reţinută. Astfel, pictura se opreşte uneori cînd reprezintă patimile lui Isus ila expirmarea urii ,în trăsăturile soldaţilor care îl chinuiesc, reţinînd grimasele oribile §i rânjetul figurilor, dar o dată cu reţinerea rupturii, îndeosebi la reprezentarea viciului, a păcatului şi a răului, se pierde seninătatea idealului, fiindcă, deşi ruptura nu rămîne în această formă rigidă, totuşi locul ei îl ia, dacă nu totdeauna urîţenia, cel puţin adesea lipsa de frumuseţe, într-o aka categorie a picturii olandeze mai vechi în echitatea şi fidelitatea faţă de sine însuşi, precum şi în certitudinea neclintită a credinţei, se manifestă, fără îndoială, o împăcare a sufletului în sine, dar această fermitate nu atinge seninătatea şi alinarea pe care le realizează idealuil. Cu—toate că în_ arta romantică suferinţa şi durerea afectează mai adânc decît la antici, intimitatea spirituală, buna dispoziţie în resemnare, l'eri-

cirea în durere, extazul suferinţei ba chiar şi voluptatea torturii jjoţjli reprezentate îşi în această artă. Pînă si în serioasa muzică' tx,. TeTigioasă italiană pătrunde papresia tînguirii, această plăcere şi transfigurare a durerii. In arta romantică, această expresie eşteîn general surîsnl printre larrimi Lacrimile aparţin durerii, surâsul seninătăţii, şi astfel surîsul în mijlocul plînsului semnifică această stare de împăcare în sine în mijlocul chinului şi al suferinţei. Fără îndoială, surîsul nu este voie să fie simplă înduioşare sentimentală, să fie o vanitate a subiectului şi o poză frumoasă în faţa micilor meschinării şi a micilor sentimente subiective, ci el trebuie să apară ca înţelegere îşi libertate a frumosului în ciuda oricărei dureri, aşa cum se spune în cînteceile lui Cid despre Ximena : „rit era ea de frumoasă în lacrimi !" Lipsa de stăpînire de sine a omului este, din contră, fie urîtă, fie respingătoare, fie de rîs. Copiii, de exemplu, izbucnesc în plîns pentru cel mai neînsemnat motiv, făcîmdu-ne prin aceasta să râdem, în timp ce lacrimile în ochii unui bărbat serios şi stăpânit în sentimentele sale profunde lac cu totul altă impresie despre mişcarea lui lăuntrică.
Rîsul şi plînsul pot fi însă despărţite în chip abstract şi au şi fost în mod fals întrebuinţate în forma aceasta abstractă ca motiv artistic, ca, de exemplu, în corul din „Freischiitz" de Weber. în general, rîsul este izbucnire, care însă nu este permis să fie nestăpînită dacă nu vrem să piară idealul. Acelaşi caracter abstract îl are de asemenea rîsul într-un duet din „Oberon" de Weber, unde te poate cuprinde teama şi mila pentru pieptul cântăreţei. Cu totul altfel te emoţionează, din contră, rîsul de neuitat al zeilor homerici, care izbucneşte din calmul fericit al zeilor şi este numai seninătate, îşi nu abstractă veselie lipsită de măsură. Pe de altă parte, tot atît de puţin îi este îngăduit plînsului să se introducă în opera de artă ideală ca tînguire neîn-frînată, aşa cum putem auzi iarăşi, de exemplu, în *Freischiitz* de Weber o astfel de abstractă lipsă de consolare. în muzică, în [x]i-general, cântecul trebuie să te facă să simţi plăcerea şi bucuria ciocîrliei care oîntă liberă în văzduh ; aclamarea durerii şi a bucuriei încă nu creează muzică, ci chiar şi în suferinţă tonul dulce al tînguirii trebuie să fie acela care străbate durerea şi o transfigurează, înelt să ţi se pară că face să suferi în felul acesta spre a auzi o astfel de tînguire. Aceasta este dulcea melodie, cîn-teoul, în orice artă.

206)

y) în acest principiu îşi are într-o anumită privinţă justificarea şi principiul ironiei moderne. Numai că ironia este, pe de o parte, adesea lipsită de orice seriozitate adevărată, pe de altă parte ea sfârşeşte în pura stare plină de dorinţe a sufletului, în loc de a ancora în acţiune şi în existenţă ; cum a fost, de exemplu, Novalis unul dintre sufletele cele mai nobile care s-au aflat pe această poziţie şi care, minat spre vidul ce-l lasă în spirit absenţa unor interese determinate, spre groaza de realitate, a fost împins în acea cvasituberouloză a spiritului. Aceasta este un dor de absolut care nu vrea să coboare în sine acţionînd real şi producînd real, fiindu-i teamă să nu se păteze atingînd ceea ce e finit, cu toate că are în sine sentimentul insuficienţei acestei abstracţii. Astfel, în ironie rezidă, fără îndoială, acea negativi-tate absolută în care subiectul, nimicind ceea ce este determinat şi unilateral, se raportează la sine însuşi. Intrucît însă, aşa cum am indicat deja mai sus, la tratarea acestui principiu, distrugerea nu se extinde numai asupra a ceea ce este lipsit de valoare, în sine —, cum e cazul în comic, unde acesta se manifesta în nulitatea sa —, ci se extinde deopotrivă .şi asupra a tot ceea ce este excelent şi valoros, irpnja., ca o asemenea artă multilaterală a_ jjjstrugerii si ca atare iplină de dorinţe, păstrează în ea, în qpo-zUie~cu" adevăratul ideal totodată şi elementul neînfrrînăriii ulterioare, dement neartistk. Deoarece idealul are nevoie de un conţinut în sine 'substanţial, care prin faptul că este reprezentat 1şî înrofffla plastică a exteriorului, devine evident,

particularitate siy- prrrr~aceasta, Ceva limitat, dar "conţine in sine'~"â'ceastă lîmrţaTe"°tîT~aşaŢ fel'~ca in aceasta este înlăturat şi nimicii" tot cjjjT ce este numai exterior. Numai prin această negaţie a purei exterioritățrforma şi lig'ura idetemiinală. a idealului este incorporare, vizibilă a amintitului ioonţinut substanţial fin tenomenul care se potriveşte ipentru contemplarea ,si reprezentarea artistică.

2. Dar latura plastică si exterioară, tot afit de necesara idealului rarci .ronţintnl va,Tnrns în şine, şi moduil in care ele

se~Intrepătrurîcr ne duc la raportul dintre rpprpzentarelTideala" proprie artei şi natura. Căci acest element exterior şi plăsmuirea luî~ăinfeigătura cu ceea ce în general numim natură. în această privinţă, încă nu este terminată vechea şi mereu reînnoita dispută dacă arta trebuie să înfăţişeze fenomenele naturii în chip natural, aşa cum sînt ele date în exterior, isau dacă trebuie să ic înfrumuseţeze, tranisformîmdu-lle. Dreptu'l naturii şi dreptul frumuseţii, ideal şi adevăr al naturii, cu astfel de cuvinte înainte

de toate nedeterminate se poate duce o dispută fără sfîrşit. Deoarece opera de artă trebuie, fără lîndoială, să fie naturală, există"! însă şi o natură vulgară, urîtă, iar aceasta nu trebuie reprodusă din nou,'dar pe de altă pairte — îşi aşa mai departe, fără sfârşit şi xezulltat bine definit.

în 'timpul din urmă, 'îndeosebi Winckelmann a atras iarăşi atenţia asupra opoziţiei dintre kleal si natură, opoziţie devenită importantă: lU)pă cum am amintit deja mai lînainte, însuftle-tirea lui Winckelmann s-a aprins (în contact cu operele anticilor şi cu formele lor ideale îşi dl nu s-a liniştit ipîriă n-a iînţeles calitatea excelentă a acelor opere şi n-a introdus din nou în lume recunoaşterea şi studierea acestor capodopere ale artei. Dar din" aceasta recunoaştere a ieşit apoi o manie a reprezentării ideale în care se credea că rezidă frumuseţea, dar s-ă căzut în insipi-ditate şi în superficialitate lipsită de caracter şi de viaţă. Un astfel de vid al idealului, în pictură mai ales, l-a avut în vedere domnul von Rumohr în mai sus amintita sa pdlemkă contra ideii şi a idealului.

y

Rezolvarea acestei opoziţii este însă treaba teoriei: din con-tră,vcit priveşte interesul .prartir 1 *rMfin 1T*f p.ifm Jăsa *Ş* aici, iarăşi, ou totul la o parte căci mediocrMţii şi talentelor jŞi jP*»tX* ^{s}*tM*^{TO}*P*^{u}*i* orice .principii vrei." ea t-iăr' r

gtdîd fk fo fk

fk conform unei'ifake teorii, fie după cea i li di i lb Afă d

g,p ii, fie după cea

mai buna, tot numai lucruri mediocre şi slabe. Afară de aceasta, arta în 'generajgi icu deosebire ipjfctura a ir enunţat deja. în urma altor impulsuri, la această marfie a asa-ziselor idealuri, făcând cel puţin încercarea de a realiza lucruri mai pline de conţinut Şi de viaţă în formă şi cuprins, prin împrospătarea interesului pentru pictura italiană şigermană imai veche, ca îşi pentru pictura olandeză de mai tîmu.

r, pe de altă *ipArtf,* lnmp.a ,«i-a săturat şi de i " tă SL i j

iPQpul

ara natu-

IX,

p s Pp

i ffV" artă' Sq-t(TM SL2- f amintirplp jrjprjaihcjxaţ-tp Tm de exempbi, fiecare dintre noi este plictisit de banalele casnice şde reprezentarea lor după natură. Necazurile j cu fiii îşi fiicele, tînguelile lor împotriva sala lil d

istorii nice

taţilor cu soţijj g p

riilor şi a cheltuielilor, contra dependenţei de miniştri şi a intri-*guor* valeţilor şi secretarilor şi, tot astfel, necazurile gospodinei ju servitoarele la bucătărie şi cu chiriaşii sensibili îndrăgostiţi de etele.lor — toate aceste igriji şi ;mdzerii le găseşte fiecare mai şi mai fidele naturii în propria-i casă. :

In legătură cu această opoziţie dintre ideal si natură s-a avut~în vedere deci o artămai miilt dervt rraiaită dar mai ales pictura, ii

a cărei, sfrra pstf

i

p, parfinilaritatea perceptibila

mtuitivjl)e ceea problema referitoare la această opoziţie avem s-o punem, mai generali, în felul unmător : trebuie oare arta să fie poezie ori proză ? Căci poeticul autentic în artă este itoomai (X,, 208) ceea ce am numit ideal. Dacă nu e vorba decît de simplul nume de „ideal", se poate renunţa uşor la dl. Dar atunci se naşte întrebarea : ce este poezia şi ce este proză în artă ? Cu toate că şi afirmarea a ceea ce este poetic în sine însuşi în diferitele arte poate duce la rătăciri, şi a şi dus chiar, întrucât ceea ce aparţine în chip explicit poeziei, sau mai precis celei lirice, a

fost înfăţişat şi în pictură, fiindcă un astfel de conţinut este, desigur, de natură poetică. Actuala expoziţie de artă (1828), de exemplu, cuprinde mai multe tablouri, toate din aceeaşi şcoală (din aşa-numita şcoală de la Diisseldonf), care toate şi-au Juat subiectele din poezie, şi anume numai din acea latură a poeziei care nu poate fi reprezentată decât ca sentiment. Cînd privim aceste tablouri mai des şi mai precis ele ni se înfăţişează nu peste mult ca dulcege şi fade.

în mai sus amintitainpnyjtjf s,înt rnprinsp următoarele deter-minatii.: «uwK

"---------

a) Idealitatea cu totul formală a operei de artă. întrucît poezia *în* general este, aşa cum arata şi numele ei, ceva făcut, ceva produs de către om. ceva ce acesta a primit în reprezentarea sa, a prelucrat, făcîmdu-l, prin propria sa activitate, să se desprindă din reprezentare în exterior.

a) Conţinutul poate fi aici cu totul indiferent sau, în afara reprezeptaŢTi artistim poate iti din viata cotidiană, i tT

sa jie intereseze numai -întâmplător, 'vremelnic. I pictura olandeză, de exemplu, a ştiut să scoată mii şi mii de efecte din luminile fugitive ale naturii, ca unele ce au fost din nou create de către om. în aceste tablouri ni se aduc în faţa ochi-llor luciu metallic, catifele, lumină, cai, servitori, femei bătrâne, ţărani sufil'înd fumul din pipe, scânteierea vinului în pahare transparente, cheflii în haine murdare jucând cu cărţi ponosite îşi sute î,, 20») de feluri de ailte obiecte, cărora abia dacă le dăm vreo importanţă în viaţa de toate zilele, chiar dacă jucăm şi noi cărţi, bem şi vorbim despre una şi alta şi ne preocupă cu totul alte intere s e. Daj_cejace_jiecaptive az ă îdrâlfLi fă d

înfăţişat de arta este 'tocmai aceasta aparenţa îşi apariţie a obiec-

telor ca produse de către spirit, care transformă caracterul exterior şi jsensiM__al_inJxe~~gului ansamblu nvjiitfriTil *" tmt re anT~~

Lcejsţa jnaj.jnţmi¡ Deoarece, ân loc de lină îşi mătase reală, în loc de păr, pahar, carne şi metale reale, nu vedem decît simple culori ; în loc de dimensiuni totale, de care are nevoie pentru apariţia sa ceea ce e natural, avem o simplă suprafaţă, şi totuşi avem acelaşi aspect pe care-l dă realitatea.

De aceea, fată dr prozaica realitate dată creastă

-apa-

rentă produsă de spirit este miracolul idealităţii, este, dacă vreţi o bătaie de joc şi o ironie la adresa existenţei concrete, naturale, exterioare. Fiindcă la ce preparative trebuie să recurgă natura şi omul în viaţa curentă, de ce nenumărate mijloace, şi din cele mai diverse, trebuie ele să facă uz pentru a produce ceea ce oferă arta ; ce rezistenţă opune materialul, de exemplu, metalul, cînd trebuie să fie prelucrat ! Din contră, reprezentarea din care ia arta este un element moale care-şi scoate din interiorul său, cu uşurinţă şi suplețe, tot ceea ce natura şi omul în existenţa sa naturală trebuie să realizeze cu efort şi oboseală. De asemenea obiectele reprezentate şi omul cotidianului nu posedă o bogăţie inepuizabilă, ci sînt mărginite : pietrele preţioase, aurul, plantele, animalele etc. nu sînt, ca atare, deoît existenţe limitate. Ca conţinut, omul, ca unul ce creează artistic, e însă o lume întreagă, conţinut pe care el l-a răpit naturii, adu-nîndu-l grămadă ca pe o comoară în ţinutul cuprinzător al reprezentării şi intuiţiei, şi pe care el îl scoate acum liber din sine într-un chip simplu, fără condiţiile şi dispozitivele complicate ale realităţii.

Cu această idealitate a ei, arta se găseşte la mijloc, între ix, exisfenTa concretă nLprtlva si nevoiaşa, îşi reprezentarea puF interioara., Artg ne.-oferă înseşi obiectele., dar ni le oferă din interior. Ea nu__njne dă spre a fi întrebuinţate în mod obişnuit, ci limitează interesul la abstraţi a.parpnţpj irlpaJe pentru con-

~~pur tro~~rtirn

vi A'stifpi, arta, prin arpastă idealitate. înaltă în acelaşi timp obiectele care, altfel, sânt lipsite de vailoare, obiecte pe care ea, în ciudaconţinutului lor nesemnificativ, le reţine pentru sine, făcând din ele SCOP şi îndreptindu-ne interesul spre lucruri pe lângă care altfel am fi trecut fără să ţinem seamă de ele. Acelaşi lucru îl face arta şi în ce priveşte timpul ; ea este ideală şi sub acest raport. Ceea ce este trecător in natură arta îl fixează spre

a dura. Un sunîs care dispare repede, o trăsătură maliţioasă subit apărută în jurul gurii, o privire, o fugitivă pată de lumină, apoi trăsături spirituale în viaţa oamenilor, întâmplări, evenimente 'care vin şi trec, sânt aici şi sînt iarăşi uitate, totul şi pe toate arta le salvează de existenţa lor de o clipă, învingînd şi în această privinţă natura. :.

Dar în această idealitate formală a artei nu conţinutul însuşi este ceea ce ne captivează îndeosebi, ci satisfacţia pe care o dă creaţia spirituală. Reprezentarea trebuie să se înfăţişeze ca naturală, însă nu ceea ce este natural în ea ca atare, ci tocmai acea activitate de extirpare a materialităţii sensibile şi a condiţiilor exterioare este ceea ce este poetic şi ideal în sens formal. Ne bucurăm de o manifestare care trebuie să apară ca şi cînd ar fi produso natura, în timp ce, fără mijloacele acesteia, ea este, din contra, un produs al spiritului ; obiectele reprezentate de artă nu ne încântă fiindcă ar fi atît de naturale, ci

fiindcă sînt făcute să pară atît de naturale.
b) Dar un interes mai adînc se leagă de faptul că nu numai în formele iîn care el ni se oferă în existenţa lui nemijlocită să 2iD fie reprezentat conţinutul, ci, ca unul ce este conceput de spirit, să fie înfăţişat şi înăuntrul acestor forme lărgit şi altfel plăsmuit. Ceea ce există în mod natural este ceva absolut individual, şi anume este individualizat în toate punctele şi pe toate laturile lui. Din contră, reprezentarea posedă în ea determinaţia universalităţii, şi ceea ce ea produce primeşte — deja datorită acestui fapt — caracterul universalităţii, deosebindu-se de singularizarea naturală. în această privinţă, reprezentarea *nf_"T?* ?-YnT*H"[1] [A]" *?i* [ar"PQ] nn niprins mai larg si. prin urmare.
este în stare să cuprindă jntprmmi i h mai vi7'ilH'1_ Acum,
degajeze sisă-l expli- ra de artă nu este, tara
îndoială, simplă reprezentare generală, ci este întrupareiTideter-minată a acesteia. Dar, născută din spirit si din elementele de reprezentare ale lui, ea, cu toată natura sa vie, trebuie să lase a atrăW $p_r]_n$ prpgţ rara,rtpr al generalităţii. Acest fapt con-
ţj idealitatea mai înaltă a poeriniini faţă de idealitatea formală a simplei elaborări. Aici însă sarcina operei de arta este de a prinde obiectul în universalitatea lui si 1e a înlătura din apariţia lui exterioară ceea ce pentru exprimarea conţinutului ar ramine numai ca reva pyjr fi r-HifT""* [n]in *t* ă artistul nu introdince în formele si modurile de exprimare artistică tot ce găseşte dat în lumea exterioară îşi pentru că îl găseşte

dat, ci el prinde numai trăsăturile juste si conforme cu con-reptui .1n.rriiilni$_r$ riacâ'vrea să creeze poezie autentică. Dacă-şi ia ca modal natura şi iproducţiile ei, şi în general ceea" ce e dat, aceasta7"se întîmtplă nu ţjindcă natura le-a realizat în cutare tel, ci tiindcă ile-a realizat iu s-t. Acest „just" este însă superior faţă de ceea ce este dat ca atare.
-------€rnd este vorba de exemplu, despre figura omenească, artistul nu procedează ca la restaurarea tablourilor vechi, unde se imită şi în locurile pictate din nou crăpăturile care, sărind ule- tx,. 212 iul şi culorile, au învelit ca cu o reţea toate celelalte părţi mai vechi ale tabloului ; dar chiar şi portretistica lasă la o parte reţeaua de creţuri a pielii şi încă şi mai mult pistruii, băşicuţele, diferitele semne de vărsat, petele de ficat etc, iar faimosul Den-ner nu trebuie luat ca maestru în privinţa aşa-numitului său caracter de naturaleţe. Tot astfel, sînt indicaţi, desigur, şi muşchii cu arterele, dar fără să fie scoşi lîn evidenţă cu precizia şi amănuntele cu care se înfăţişează ei în natură. Căci în toate acestea rezidă puţin element spiritual sau de loc, iar exprimarea spiritualului este esenţialul da figura omenească. Din care cauză eu nici nu găsesc că este chiar atît de păgubitor faptul că la noi, de exemplu, se fac mai puţine statui goale deoît la antici. în schimb, croiala actuală a hainelor noastre este neartistică şi prozaică în comparaţie cu îmbrăcămintea imai ideală a celor vechi. Scopul ambelor îmbrăcăminţi este acelaşi, adică de a acoperi corpul. Dar îmbrăcămintea reprezentată de arta antică este o suprafaţă în sine însăşi mai mult sau mai puţin lipsită de formă şi este determinată oarecum numai prin faptul că ea are nevoie să fie fixata de corp, la umeri de exemplu. în rest, haina rămîne farmabilă, atîrnînd în jos simplu şi liber ân baza propriei ei greutăţi imanente, sau este determinată prin poziţia corpului,-prin ţinuta şi mişcarea membrelor. Detenminabilitatea în care se *m* 1 manifestă faptul că exteriorul serveşte absolut numai expresia schimbătoare a **spiritului** ce apare în corp, lîndît forma particulară a hainei, modul de aşezare a cutelor, atîmarea lor în jos şi felul de a fi ridicate se formează pornind cu totul din interior şi se dovedesc a fi potrivite numai pentru moment tocmai cu această poziţie sau mişcare — toate acestea constituie ceea ce are ideal o îmbrăcăminte. La costumele noastre moderne, din contră, întregul material este tăiat gata şi cusut după formele membrelor, încît nu mai există libertate ide cădere proprie a stofei sau există numai într-o măsură infimă. Căci şi felul cute- x,. 21»

lor este determinat de cusătură şi în general tăietura şi căderea sînt produse tehnic şi meşteşugăreşte de către croitor. Acum, desigur, structura membrelor reglementează în general forma hainelor, dar pe această formă corporală acestea nu sînt deoît tocmai o proastă copie maimuţărească sau, după moda convenţională şi capriciul întâmplător al timpului, ele sînt o desfigurare a membrelor omeneşti, iar tăietura odată făcută rămâne totdeauna aceeaşi, fără să se înfăţişeze ca determinată de poziţia şi mişcarea corpului. Mînecile hainei şi pantalonii, de exemplu, îşi păstrează aceeaşi formă oricît ne-am mişca braţele şi picioarele într-un fel sau ailtul. Cel mult cutele se formează în chipuri diferite, însă totdeauna după cusăturile fixe, ca, de exemplu, pantalonii la statuia lui Scharnhorst. Prin urmare* felul

nostru de îmbrăcăminte nu este destuii de despărţit ca exterior de interior, ca apoi, invers, să se înfăţişeze ca primin-du-şi forma din interior, ci, knitînd fals (forma naturii, îmbrăcămintea aceasta a noastră este de asemenea pentru sine gata şi neschimbătoare în tăietura ei odată adoptată.
Ceea ce am constatat acum privitor la forma umană şi la îmbrăcămintea ei este valabil şi referitor la o mulţime de alte exterioritâţi şi trebuinţe în viaţa omenească, ca atare necesare şi comune tuturor oamenilor, fără ca totuşi ele să se raporteze la determinaţiile şi interesele esenţiale care constituie ceea ce este propriu existenţei omeneşti şi universal după conţinutul său oricît ar fi toate aceste condiţii fizice — ca de exemplu, mîn-carea, băutura, **dormitul,** îmbrăcatul etc. — de împletire în chip exterior laolaltă cu activităţile care pornesc de la spirit.
Asemenea elemente pot fi, desigur, încorporate în reprezentarea artistică a poeziei, şi în această privinţă lui Homer, de exemplu, i se recunoaşte cea mai mare naturaleţe. Totuşi şi el,
(Xj. *ut)* cu toată Ivapysia lui, şi în ciuda limpezimii intuiţiei sale, trebuie să se'mărginească să menţioneze astfel de stări numai în forma generală, şi nu-i va trece nimănui prm minte pretenţia că, sub acest raport, ar trebui înşirate şi descrise toate amănuntele aşa cum le prezintă existenţa dată. După cum şi la descrierea corpului lui Ahile se pot, desigur, menţiona fruntea înaltă, Jiasul proeminent, picioarele .lungi şi puternice, fără să fie înfăţişate însă amănuntele, punct cu punct, ale existenţei reale a acestor membre sau poziţia şi relaţia fiecărei părţi faţă de cealaltă, ori culoarea etc. ; numai aceasta ar fi adevărata
,.-.- .:-: naturaleţe. în afară de aceasta, în arta poeziei genul expresiei

este totdeauna reprezentarea generală, spre deosebire de amănuntul individual naturali ; în loc de lucru, poetul ne dă totdeauna numai numele, **cuvântul,** în care individualul devine .generalitate, întrucît cuvântul este produs de reprezentare, pur-tînd deja prin aceasta în el caracterul generalului sau al universalului. Acum s-ar putea, e adevărat, spune că este lucru natural să se facă uz în reprezentare şi vorbire de nume, de cuvînt, ca prescurtare infinită a ceea ce există în chip natural, dar aceasta ar fi atunci o naturaleţe toomai opusă celei dintîi, şi ar suprima-o pe aceasta. Se pune deci întrebarea despre ce fel de naturaleţe este vorba în acea opoziţie faţă de poetic, căci tenmenul general de „natură" este un cuvînt nedeterminat şi gol. Poeziei îi este Îngăduit isă scoată totdeauna în evidenţă numai c'eea (Jt: este energic, esenţial, semnificativ, şi tocmai acest esenţial expresiv este ceea ce e ideal şi nu simplu dat, ale cărui amă-riute, înfăţişate Într-o întimplare oarecare, într-o scenă etc, ar trebui să devină fade, lipsite de spirit, obositoare şi insuportabile.
Dar, în privinţa acestui fel de generalitate, o artă se dovedeşte a fi mai ideală, iar alta îndreptată mai mult către abundenţa intuiţiei exterioare. De exemplu, sculptura este ân plăsmuirile ei .mai abstractă deoît pictura, în timp ce în arta poeziei poezia epică va fi, în privinţa vioiciunii exterioare, pe de o parte depăşită de reprezentarea reală a unei opere dramatice, pe de altă parte însă poezia epică depăşeşte şi ea arta dramatică x_x. 2ie ca deplinătate intuitivă, iîntrudît cîntăreţul epic ne înfăţişează imagini concrete luate din intuiţia celor întâmplate, iar poetul dramatic, din contra, trebuie să se mulţumească cu motivele interioare ale acţiunii, cu acţionarea asupra voinţei şi cu reac-ţiunea interiorului.
c) Apoi, întrucît spiritul este acela care-şi realizează în forma fenomenului exterior lumea interioară a conţinutului *i,* interesant în sine îşi pentru sine, se pune şi sub acest raport întrebarea : ~~*JJ* împmrip^{fn}*^{n} '".....pnnfiri rlimh-p idpgii şi natural~~eţe ? în această sferă termenul „natural" nu poate fi jfolosit în sensul propriu al cuvîntuilui, deoarece naturalul ca formă exterioară a spiritului are valoare nu numai prin faptul că există doar nemijlocit, ca viaţa animală, peisaj natural etc, ci el aipare aici, conform destinaţiei lui, numai ca ex,prp»ip a ;spiiritualului si H dl
îî iil l
, t ,p p
'Heci ca deja idealizat. întrucît spiritul este acela care se mtrupează în el. Deoarece aceasta încorporare în spirit, aceasta plăsmuire şi formare din spirit este ceea ce se numeşte a idea-

JUza. Se spune despre morţi că faţa lor îşi reia fizionomia wrstei copilăriei ; expresia corporal fixată a pasiunilor, obişnuinţelor şi năzuinţelor, ceea ce este caracteristic iîn orice voinţă şi acţiune, dispar atunci şi se reîntoarce modul-nedeteriminat al trăsăturilor copilăreşti. în cursul vieţii însă, trăsăturile şi întreaga figură îşi primesc din interior caracterul expresiei lor ; după cum şi diferitele popoare, clase

etc. revelează în figura lor exterioară deosebirea liniilor lor spirituale şi a activităţii lor. Jn toate relaţiile de acest fel exteriorul apare pătruns de spirit şi produs" de [216] idealizat deja ca atare fată de natură. Aici este sediul
propr
îu-
zis, semnificativ al problemei relaţiei dintre ideal şi naturaTT .Fiindcă, pe de o parte, se enunţă afirmaţia că formele naturale ale spiritualului ar fi deja date ca atare atît de perfecte, de frumoase şi de excelente în fenomenele necreate din nou prin artă, încât n-air mai putea exista un alt frumos care s-ar dovedi a fi superior şi ideal, deosebit de acest frumos dat, deoarece arta n-ar fi în stare nici măcar să atingă frumosul ce se găseşte deja dat în prealabil în natură. Pe de altă parte, se pretinde artei să descopere , în opoziţie cu realul, în mod independent, şi alte fonme, mai ideale. In această privinţă, deosebit de importantă este sus-menţionata polemică a domnului von Rumohr : în timp ce alţii, cu idealul pe buze, vorbesc de sus, dispreţuitor de natura vulgară, domnul von Rumohr din parte-i cuvîntă cu aceeaşi distincţie şi dispreţ despre idee şi ideal.
în lumea sipjr*""""" pvktS lînsă, ţ*P fapt, o matură ordi i ă
j , ţ apt, o matură ordi
nară, din punct de vedere exterior si interior, natură care este ordinara în exterior fiindcă interiorul este ordinar, manifestând în acţiunile sale şi în tot exteriorul său numai scopuri izvorâte din invidie, gelozie şi lăcomie meschină în cele sensibile. Arta poate să-şi ia şi această natură rdi[naira ™ "-tmai al său, şi__ i
l D ă
ş ş etă n di tma
jşi luat-o. Dar atunci, cum am spus deja mai înainte, rgprezentarea ca atare, arta iprr.Hn.rprn sing-urnl interes .esenţial. ŞJ, in acest caz s-ar presupune în *zadar* că un om cultivat ar rămâne captat de opera de artă în totalitatea ei, adică şi de oon-ţinutul ei, sau, prim felul .său dr- a rnnr-pptp articol trpJvuip facă dintr-un astfel de material ceva mai amplu si mai profund bu deosebire aşa-numita pictură de gen este aceea care nu a dispreţuit astfel de subiecte şi care a fost dusă pe culmea perfecţiunii ei de olandezi. Ce i-a condus pe olandezi la această pictură de gen, ce conţinut este exprimat în aceste mici tablouri care dovedesc a avea o atît ide mare putere de atracţie ? Nu este

îngăduit ca, sub cuvîntul de „natură ordinară", ele să fie even- [xi- 2] tual date simplu la o parte şi repudiate, căci conţinutul propriu-zis al acestor tablouri, examinat mai de aproape, nu este atît de ordinar cum se crede de obicei.
Olandezii şi-au ales conţinutul plăsmuirilor lor din ei înşişi, din prezentul propriei lor vieţi, iar faptul de a fi realizat încă o dată acest prezent prin artă nu trebuie să fie invocat împotriva lor ca reproş. Ceea ce punem sub ochii contemporanilor şi înfăţişăm spiritului lor trebuie să le şi aparţină, dacă vrem să le capteze tot interesul. Pentru a şti în ce constă interesul de atunci al olandezilor, trebuie să ne adresăm istoriei Jar. Olandezii şi-au creat în cea mai mare parte ei înşişi pământul pe care locuiesc şi trăiesc şi sînt nevoiţi să-l apere fără încetare şi să-l menţină împotriva asalturilor mării. Datorită curajului, perseverenţei şi vitejiei lor, orăşenii şi ţăranii olandezi au scuturat jugul dominaţiei spaniole a lui Filip al II-lea, fiul lui Carol al V-lea, acest puternic rege al lumii, cucerindu-şi o dată cu libertatea politică şi pe cea religioasa — în religia libertăţii. Această viaţă cetăţenească burgheză şi acest gust întreprinzător în mic şi în mare, în propria lor ţara ca şi departe peste mări, această bunăstare grijulie şi totodată îngrijită, bucuria şi mulţumirea pe care le dau sentimentul demnităţii că toate acestea ei le datoresc propriei lor activităţi — iată ceea ce constituie conţinutul general al tablourilor olandeze ! Acesta nu este însă un material şi un conţinut ordinar, conţinut de care, se înţelege, nu trebuie sa te apropii cu pretinsa jdistinoţie" a unui nas fin de curtezan şi cu galanteriile lumii „bune". în spiritul acesta al unei naţiuni destoinice şi-a pictat Rembrandt celebra sa *Pază de noapte* în Amsterdam, Van Dyk atît de multe dintre portretele saile, Wou-verman scenele sale de călăreţi ; acestuia îi aparţin chiar şi cunoscutele ospeţe ţărăneşti, chermese vesele şi petreceri la largul lor.
Pentru a menţiona un exemplu opus, avem în expoziţia (x„ 218 noastră de artă din anul acesta de asemenea bune picturi „de gen" ; totuşi ca elaborare artistică ele nu se aseamănă cu tablourile similare ale olandezilor ; nici în privinţa conţinutului ele nu se pot ridica la nivelul libertăţii şi veseliei proprii picturilor olandeze. Ni se înfăţişează, de exemplu, o femee care se duce la circiumă pentru a-şi certa bărbatul. Aceasta nu oferă altceva decît o scenă cu oameni ţîfnoşi- veninoşi. La olandezi, din contră,

în cîrciumile lor, fia nunţi îşi la dansuri, la banchete şi la chefuri, lucrurile se petrec numai cu voie bună şi cu bună dispoziţie, chiar dacă se ajunge Ja ceartă îşi Ila bătaie ; femeile şi fetele sînt şi ele de faţă, şi totul şi toţi sînt pătrunşi de sentimentul libertăţii şi de-o veselie exuberantă. în această seninătate spirituală provenită dintr-o plăcere justificată, seninătate care pătrunde pînă şi figurile de animale, înfăţiş-îndu-ile sătule şi zurdalnice, în această proaspătă şi trează libertate spirituală şi vioiciune în concepţie şi în reprezentare rezidă sufletul înalt al unor astfel de tablouri.
într-un sens asemănător, excelenţi sînt şi tinerii cerşetori ai lui Muxillo (în galeria centrală din Miinchen). Considerat în chip exterior, subiectul este (luat aici din natura ordinară ; mama despădudhează pe unul dintre copilandri, în timp ce el îşi mănîncă liniştit bucata de (pîine ; alţi doi, într-un tablou similar, zdrenţăroşi şi săraci, mănâncă pepeni şi struguri. Dar tocmai în această sărăcie şi goliciune ise răsfrânge, în interior şi în exterior, întreaga nepăsare, totala lipsă de grijă — pe care nici un derviş n-o poate avea mai mare —, cu sentimentul deplin al sănătăţii ei şi cu întreaga ei plăcere de viaţă. Această nepăsare de exterior şi libertatea interioară faţă de exterior este aceea pe care o pretinde conceptul idealului. Există la Paris un portret al unui băiat de Rafael ; capul .se odihneşte rezemat pe braţ şi priveşte în depărtare cu fericirea pe care o dă mulţumirea lipsită de griji, încît nu-ţi poţi lua privirea de la acest chip al sănătăţii spirituale senine. Aceeaşi mulţumire ne-o oferă şi sus-menţionaţii 2i9) băieţi ai lui Murillo. Vezi că ou au alte interese şi scopuri, aceasta însă nu din stupiditate, ci, mulţumiţi şi fericiţi aproape ca zeii olimpici, se ghemuiesc pe (pământ ; ei nu fac nimic şi nu vorbesc nimic, dar sînt oameni dintr-o s i n *g* u r ă bucată, n-au contrarietăţi şi rupturi interioare îşi, dat fiind acest fond pentru orice capacitate, ai sentimentul că astfel de tineri ar putea deveni orice. Acestea sînt cu totul alte moduri de a concepe dedît cele pe care le constatăm la femeia certăreaţă şi plină de fiere, sau la ţărani care-işi leagă biciul ori la surugiul care doarme pe paie.
Dar astfel de picturi „de gen" trebuie să fie mici şi să se prezinte în toată înfăţişarea lor sensibilă ca ceva neînsemnat, încît ca obiect material îşi conţinut exterior să ne fie inferioare. Ar deveni insuportabil să vezi astfel de creaţii înfăptuite în mărime naturală şi prin aceasta avînd pretenţia să ne poată satisface în chip real şi total.

în felul mai sus arătat trebuie conceput ceea ce în mod obişnuit se numeşte natură ordinară, pentru a i se îngădui să intre în cuprinsul artei.
Există însă, fără îndoială, subiecte mai înalte, mai ideale pentru artă decît este reprezentarea veseliei *şi* a vredniciei mic-burgheze, reprezentare realizată în forma unor particularităţi care, oricum, sînt în sine fără însemnătate. Omul are interese şi scopuri mai serioase care provin din lărgirea şi adîncirea spiritului în sine, şi în cuprinsul cărora el trebuie să rămână în armonie cu sine însuşi. Arta superioară va fi aceea care-tsi va lua ca sarcină reprezentarea acestui conţinut superior. Numai sub acest 'raport se pune (întrebarea : de unde 'trebuie să fie luate formele pentru acest conţinut născut din spirit ? Unii sînt de părerea că, după cum artistul poartă mai întîi în sine însuşi acele Idei înalte pe care ;şi (le creează, tot astfel trebuie să plăsmuiască din ele însuşi şi formele înalte ale acestor idei, ca, de exemplu, figurile zeilor eleni, figura lui Hristos, ale apostolilor, ale sfin-ţiior etc. Această afirmaţie este înainte de toate combătută de domnul von Rumohr, întrucât el a recunoscut drept aberaţie a artei acea direcţie a acesteia ;în care **artiştii** îşi inventau arbitrar formele, neţinînd seama de natură, şi a opus acestei direcţii, ca modele, operele de artă ale italienilor şi olandezilor. Sub acest s-aport, dl. von Rumohr (în *Cercetări italiene,* I, p. 105) dezaprobă faptul că „doctrina despre artă a ultimilor şaizeci de ani s-a străduit să arate că scopul, sau chiar scopul principal al artei, ar consta în ameliorarea diverselor forme ale creaţiei, în producerea unor forme pure care ar înfrumuseţa creatura şi ar putea despăgubi oarecum neamul muritorilor pentru faptul că natura nu s-a priceput să-l plăsmuiască mai frumos". De aceea d-il von Rumohr sfătuieşte (ip. 63) pe artist „să renunţe la planul titanic de a face forma naturală mai măreaţă, de a o transfi-gura, sau oricare ar fi cuvântul prin care în scrierile despre artă este indicat un astfel de orgoliu al spiritului omenesc". — Fiindcă d-l von Rumohr are convingerea că în ceea ce există sînt date deja formele exterioare adecvate şi pentru cele mai înalte obiecte spirituale şi susţine, în consecinţă (p. *53),* că „reprezentarea artistică — şi atunci cînd obiectul e cel mai spiritual ce se poate imagina — nu trebuie niciodată să se sprijine pe semne stabilite în chip arbitrar, ci numai pe ceea ce au semnificativ formele organice, semnificaţie care este dată *m* natură". Aici d-l von Rumohr are mai cu seamă în vedere formele ideale ale anticilor,

indicate de Winckelmann. Degajarea şi reunirea acestor forme este însă meritul uriaş al lui Winckelmann, deşi în ce priveşte anumite criterii is-au putut strecura greşeli. De exemplu, d-l von Rumohr pare a crede (p. 115, notă) că lungirea părţii inferioare a corpului, indicată de Winckelmann *(Istoria artei la cei vechi,* cartea a V-a, cap. 4, § 2) drept criteriu al idealurilor formale (X,. 22D antice, este luată de la statuile romane. In polemica sa contra ideailului d-l von Rumohr pretinde, dimpotrivă, ca artistul să se arunce cu totul în braţele studiului formelor naturii, căci numai aici iese cu adevărat la iveală frumosul autentic. Căci, scrie el i(ip. 144), „cea mai importantă frumuseţe se bazează pe simbolica formelor dată ân natură şi întemeiată pe ea şi nu pe liberul arbitru omenesc, simbolică prin care aceste forme se dezvoltă în condiţii determinate ca semne şi caractere la privirea cărora noi ne reamintim în chip necesar în parte de anumite reprezentări şi concepte, în parte devenim conştienţi şi de anumite sentimente care dormitează lîn noi". Şi în felul acesta (p. 105) „un element ascuns al spiritului, poate ceea ce numim idee, lleagă pe artist cu fenomene naturale înrudite, iar el ajunge încetul cu încetul ,să recunoască în acestea tot mai limpede propria sa voinţă îşi devine capabil s-o exprime prin mijlocirea lor". în arta ideală, fără îndoială, nu poate fi vorba de criteriile stabilite arbitrar, iar dacă s-a întâmplat ca prin neglijarea formelor autentice ale maturii fomnele ideale ale anticilor să fie căpiate ca nişte abstracţii false îşi goale, face foarte bine d-l von Rumohr că se opune cu cea mai mare energie acestui procedeu. C Referitor la această opoziţie dintre idealul artistic şi natură, esenţialul ce itrebuie stabilit este 'cuprins ,'în următoarele 0

Formele naturale existente ale conţinutului spiritual trebuie să fie luate, de faipt. ca simbolice, în sensul general că ele nu* sint nemijlocit valabile pentru ele'imisele, ci sfint apariţie a irite--" norului si .spiritualului, pe care ejy iii exipijmiLfaptul atesta gonstituie deja idealitatea lor iin afara artei,~în SxTSrtenţn—lor refla spre deosebire ide natura ca atare, care rm— înfăţişează ifimic spîfil.iiail. .AîTm iîn arta, pe treapta ei superioara, trebuie-şanşi primească forma sa pvtprinarS rrtnknur.nl interior valoros al spiritului. Acest conţinut rezidă lîn spiritul omenesc real, şi astfel ix,. 222) întocmai ca interiorul uman în general, el îşi are forma sa exterioară dată, formă în care el se exprimă pe sine. Dar, oricît ar fi de acceptat acest punct, sub raport ştiinţific rămîne totuşi specioasă întrebarea dacă există în realitatea dată forme şi fizionomii atît de frumoase şi de expresive pe care arta să le poată folosi în chip nemijlocit ca portrete, de exemplu, la reprezentarea unui Iupiter, a majestăţii, a calmului şi forţei lui, a unei lunona, Venus, a unui Petru, a lui Hristos, Ioan, a Măriei etc. Se poate opina, desigur, pentru şi contra acestui fapt, dar chestiunea rămîne cu totul empirică, şi ca empirică chiar imposibil de rezolvat, deoarece singura cale de soluţie ar fi să se arate că există în realitatea dată [astfel de forme şi fizionomii], ceea ce, pentru zeii eleni, de exemplu, ar putea să fie îndeplinit cu greu, dar şi în ce priveşte prezentul cutare a văzut poate frumuseţi perfecte, iar alkul, inteligenţă de o mie de ori mai judicioasă, n-a văzut. In afara de aceasta însă, frumuseţea formei în general nu ne dă încă ceea ce am numit ideal, deoarece de ideal ţine în acelaşi timp şi individualitatea conţinutului şi, prin aceasta, şi aceea a formei. De exemplu, o figură absolut regulată şi frumoasă după forma ei poate fi totuşi rece şi lipsită de expresie. Idealurile zeilor eleni sînt însă indivizi cărora nu le lipseşte nici un mod-determinat, caracteristic înăuntrul universalităţii lor. Dar caracterul viu al idealului şf baraa *+r.r-ₘx]* jw» [fa]pii7i [r]* această semnificaţie spirituală fundamentală şj determinată care trebuie să fie reprezentată este elaborată fă l ă plet în toate păţil til l f

ie să fie reprezentată este elaborată pfpă la rapăt plet în toate părţile particulare ale fenomenului exte ţinută, ipoziţie. mişcare, trasaturile feţ, *în fnrmt* ţii figur brelor pfir., mnit pn rămîne nimic goli şi nesemnificativ, ci totul se dovririeistp a fi străbătut *de* arpa spmniifiirflţie. De exemplu, ceea ce ni se pune înaintea ochilor în ultimul timp din sculptura elenă ca provenind de fapt de la Fidias ne impresionează cu deosebire prin caracterul său cu totul viu. Idealul mai este încă ţinut ferm în forma lui severă şi nu a alunecat încă făcând trecerea la graţios, la amabil, la plin şi suav, ci .păstrează încă fie- (x$_{J(}$ 22S care formă în relaţie fermă cu semnificaţia generală care trebuie

"Tîe încorporată, îi distinge pp. marii artişti

caracter extrem de viu al operelor loi stinge pe. marii artişti.

Dastfel de semnificaţie ifnndaimpnta.lă trebuie numită abstractă faţă de particularitatea lumii reale a fenomenelor, şi" anume (îndeosebi în sculptură si în pictură, care nu reţin derft" un moment, fără

să treacă mai departe la dezvokări multilaterale, prin care Homer, de exemplu, a avut posibilitatea să descrie caracterul lui Abile ca fiind tot atît de dur şi de crud pe cît era de blând şi de prietenos şi să-l înfăţişeze şi cu multe alte trăsături sufleteşti. Acum, şi în realitatea dată poate, desigur,

să-şi găsească expresie o astfel de semnificaţie — cum, de exemplu, nu există aproape nici o figură care să nu poată prezenta aspectul pietăţi:, al reculegerii, al seninătăţii etc, dar astfel de fizionomii mai exipriimă pe lîngă acestea şi alte mii de sentimente, care fie că nu ee potrivesc de loc cu semnificaţia fundamentală ce trebuie exprimată, fie că nu au o legătură mai apropiată cu ea. Din această cauză, un portret tse va şi revela îndată, prin particularitatea lui, ca portret. De exemplu, pe tablouri vechi germane şi olandeze se află adesea reprezentat donatorul cu familia sa, cu soţia, fiii şi fiicele sale. Aceştia trebuie să apară cufundaţi în meditaţie pioasă — şi pietatea se şi reflectează de fapt pe toate trăsăturile lor —, dar, în afară de aceasta, recunoaştem poate în bărbaţi războinici viteji, oameni puternic agitaţi, încercaţi de viaţă şi cu pasiunea acţiunii, iar în femei descoperim soţii de o vrednicie şi de o vitalitate asemănătoare. Dacă comparăm chiar în aceste tablouri, vestite pentru naturaleţea.şi adevărul fizionomiilor lor, cu aceste personaje pe Măria sau sfinţii şi apostolii care se găsesc alături de ea, constatăm că pe feţele acestora nu se poate citi decît o unică expresie, şi toate formele, structura oaselor, muşchii, trăsăturile în repaus şi în mişcare, sînt concentrate asupra acestei unice expresii. Numai 220 potrivirea întregii formaţii produce deosebirea dintre ceea ce este, propriu-zis, ideal *şi* ce este portret.

Ne-am putea închipui însă că artistul trebuie să-şi aleagă de aici şi de acolo cele mai bune forme din ceea ce este dat şi să le combine, sau apoi, cum se întîmplă, să-şi caute fizionomii, poziţii etc. din colecţii de gravuri în aramă şi pe lemn, spre a găsi formele juste pentru conţinutul ce vrea să-l exprime. Dar cu această culegere şi alegere lucrul nu s-a terminat, oi artistul trebuie să se comporte fai mod creator si piasmiijnrl iTă"! si di î i
p
dintr-o unica ţişnitura în ipropria-i imaginaţie semnificaţia ce-JT animă, recunoscînd formele corespunzătoare, cu simţire şi sentiment adînc. ~" ' ~~----------

B. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

Idealul ca atare, considerat de noi pînă acum conform conceptului său general, era relativ uşor de sesizat. întrucît însă frumosul artistic fiind ideea, el nu se poate opri la conceptul său pur general, ci chiar conform acestui concept posedă în sine

mod-determinat-şi-particular, din care cauză ei şi trebuie să iasă din sine şi să treacă în modul determinat real, se ridică din această direcţie întrebarea : Cum este în stare idealul să ,se menţină în ciuda introducerii lui în exterioritate şi finitate, şi deci în ceea ce este neidea'l ; precum şi invers : în ce fel este în stare existenţa finită să recepteze în ea ideailitatea frumosului artistic ?

în această privinţă, trebuie să discutăm punctele următoare :

I n primul r î n d, m o dul-de terminat al idealului ca atarei

**" ----"-----

In al d o i 1 e a r î n d, modul-determinat, întrucît prin particularitatea lui se dezvoltă mai departe pînă la ivirea diferenţei în el şi la rezolvarea acesteia ; ceea ce în general putem x„ 2 numi a r ţ i l; n e :

în al treilea r î n d, ™ndnl-dptprminat exterior al idealului.

u)

MODUL-DETERMINAT IDEAL, CA ATARE

1. Am văzut deja că [ari]tfl fifphnif înaintp rlp *faatp* gă ifarS centrul reprezentărilor sale din ceea ce e divin. Dar divinul pentru sine, reţinut ca unitate şi univer s a l i t a t e, "pxTăFa ~în mod esenţial numai pentru pîndire şi, ca unul ce este în sine ""însuşi lipsit de figură, el este sustras acţiunii plăsmuitoare a imaginaţiei ; evreilor şi mahomedanilor le şi este interzis, de exem-~plu, sa" deseneze imagini ale divinităţii care să servească mai îndeaproape intuiţiei, obişnuită cu ceea ce este sensibil. De_acâ_ pentru flra piasHr? — care are absolută nevoie de forma cea mai concret vie — aici nu e loc, ci numai lirica este îfi stare. în înălţarea ei spre Dumnezeu, sa intoneze preamărirea puterii şi maiestăţii liy

2. Dar, pe de altă parte, oricât de mult i-ar reveni unitatea şi universalitatea, divinul este şi determinat în chip esenţial în sine însuşi ; iar întrucît se dezbăra astfel de abstracţie, el se face pe sine şi susceptibil de a fi întruchipat plastic şi de a putea fi intuit. Dară psfe conceput si reprezentat plastic de

imaginaţie î f dlidi ;w
p gt
în forma modiiliii-detprrninat " ;nf™ifwP pr aceasta îndată diversitate în determinare, şi abia aici începe domeniul propriu al at idl
al artei ideale.
Jăci~ în primu iţd
nd
unică
p ţ nă unică s
desfac iărîmiţmdu-se într-o multitudine de zei independenţi

ca în concepţia ipoliteiistă a artei greceşti : dar şi pentru p *ggntarga creştină Diimnp7Pii app, nm rvprmKp cu unitatea lui pur spirituală în sine, ca om reali, angajat direct în ceea ce este pămîntesc ci lumesc. I n al doilea rînd. divinul~e.ste. ca apariţie determinată şi realitate an general, prezent şi activ în x«-226) simţirea şi sufletul, în voinţa şi fqiptrlf nmiiliii, ;i *fim fl*
ţ ş p , ;i *f ll*
oameni ipătrurasi de spirit divin ca martirii, .sfinţii si în general cei piosi devin, în această sferă, de asemenea obiect potrivit şi 'pentru arta ideală. Dar. 3 n al t ir e i I e a r î nd. cu acest principiu al particularităţii divinului şi al existenţei lui determinate şi deci şi lumeşti iese în lumină particularitatea realităţii omeneşti. întreaga viată sufletească a omului, cu tot ce o mişcă în străfundurile ei şi constituie o putere in ea, fiecare sentiment şi pasiune, orice interes imai adine al inimii, această viaţă concretă, formează materialul viu all artei, iar idealul este reprezentarea şi exprimarea acestuia.
Dimpotrivă, divinul, ca spirit pur în sine, este numai obiect al cunoaşterii gânditoare. Dar spiritul întrupat în activitate, intrucit el are totdeauna răsunet in mima omeneasca, aparţine artei. Aici însă se disting apoi îndată interese şi acţiuni particulare" caractere determinate şi stări şi situaţii momentane ale acestora, şi în (general complicaţii cu ceea ce este exterior şi de aceea trebuie arătat mai întâi, cu privire da aceste moduri-deter-minate, unde rezidă fîn general idealul.
3. Potrivit celor dezvoltate deja mai înainte, suprema puritate a ideallului *va.* consta isi aici .numai ân faptul că zeii, Hristos, apostoliLjgfinţii. cei pocăiţi ,si cei piosi sînţ înfăţişat; în tare a de mulţumire ai liniste fericită în care nu-i atinge ceea ce este pământesc, cu necazurile îşi agitaţia complicaţiilor iul, cu luptele şi opoziţiile lui. Sub acest aspect, sculptura îşi pictura au găsit mai cu seamă figuri şi forme ideale pentru diferiţii zei şi tot astfel pentru Hristos ca mântuitor a)l lumii, pentru diferiţii sfinţi şi apostoli. Ceea ce este în sine însuşi adevărat în existenţă este înfăţişat aici numai în existentţa *8* a, raportat la sine însuşi şi *(Xv* 227) nu tîrît, scos din sine, în raporturi finite. Nu-i lipseşte, acestui mod-de-a-fi închis în sine, desigur, particularitatea, dar particularitatea care se dispersează în ceea ce este de natură exterioară şi finită este purificată, devenind simplu mod-determinat, incit urmele unei influenţe şi ale unui raport exterior apar cu totul şterse. Acest calm extern şi neactiv, sau acest popas — ca, de exemplu da Hercule — constituie ceea ce este ideal ca atare 'şi

în forma modullui-determinat. De aceea, chiar dacă zeii sînt angajaţi în situaţii complicate, ei 'trebuie totuşi să-şi păstreze măreţia lor nepieritoare şi intangibilă. Fiindcă Iupiter, Iunona, Apdlo, Marte etc. sînt, desigur, puteri şi forţe determinate, dar ferme, care-şi păstrează în ele libertatea îşi independenţa chiar şi atunci cînd activitatea lor este îndreptată spre exterior şi în felul acesta este îngăduit să fie înfăţişată nu numai o singură particularitate lîn cuprinsul modului-determinat al ideallului, ci libertatea spirituală trebuie să se arate în isine însăşi ca totalitate, şi în această independenţă a ei oa posibilitate a orice.
Mai departe, jos, în domeniul lumescului şi omenescului, idealul se dovedeşte a fi eficTent astlel incit unui conţinut substanţial uartolal'e, ce umple suiletul unui om. i ise atribuie puterea de a domina iparflcuIantaţiUe subiectivităţii.. Anume, prin aceasta caracterul particular al simţirii şi acţiunii este sustras accidentalităţii şi particularitatea concreta este înfăţişată ca *innd*
în triaj mairp acord cu ipropriud ei adevăr interior. De altfel, ceea ce numim în general nobil, excelent, perfect in sufletul omenesc nu este altceva idedît faptul că adevărata substanţă ia spiritualului, a moralităţii, a divinului se revelează ca ceea ce este puternic în subiect, motiv pentru care omul îşi concentrează via sa activitate, puterea sa de voinţă, interesele şi pasiunile sale etc. numai în acest ce substanţial, pentru a-şi satisface aici adevăratele sale nevoi interioare. —
Dar oricît ar apărea de simplu rezumate în sine în ideal (x,. modul-determinat al spiritului şi acela al exteriorităţii **lui,** totuşi de particularitatea etalată îşi de existenţa exterioară sînt în acelaşi timp nemijlocit legate principiul dezvoltării şi, o dată cu el, în raportul cu exteriorul, diferenţa îşi lupta contrarelor. Aceasta ne duce la considerarea mai amănunţită amodu- al idealului, mod determinat ce se diferenţiază
l îl ii
în sine ca proces, pe care, în general, îl putem privi ca acţiune.

II ACŢIUNEA

Modului-determinat ca atare îi revine ca mod-determinat ideal nevinovăţia plină de graţie a fericirii cereşti egală cu aceea a îngerilor, măreţia puterii de sine stătătoare ce se sprijină pe sinej precum şi, în general, soliditatea şi fermitatea, a

ceea ce este substanţal în sine însuşi. Dar ceea ce este interior şi spirituali există de asemenea numai ca mişcare activă şi ca desfăşurare. Iar desfăşurarea nu există fără unilateralitate şi ruptură. Şpjritul plin, total, deşfăşurîndu-se în particularităţile sale şi ieşind" din calmul său faţă de sine, se angajează în viitoarea qpoziţiilor iluimi anarhice şi nu mai e în stare, în această ruptură, să se sustragă nici nenorocirii şi dezastrelor finitului. Nici zeii veşnici ai politeismtflui nu trăiesc în pace eternă. Ei se angajează în disensiune şi lupte, minaţi de pasiuni şi scopuri contrare, şi se văd nevoiţi să se supună sorţii. însuşi Dumnezeul creştin nu este scutit de umilirea durerii, ba nici chiar de ruşinea morţii şi nu este scutit de durerea sufletească, în care trebuie să exclame : „Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, pentru ce m-ai părăsit ?" Mama sa îndură acelaşi chin amar ; viaţa omenească în general este o viaţă a disensiunii, a luptei şi» a durerii. Căci grandoarea şi forţa sa se măsoară cu adevărat numai raportate la mărimea şi forţa opoziţiei din care ispiri-i,, 22 si tul se reculege iarăşi spre a fi în unitate cu sine ; intensitatea şi adâncimea subiectivităţii iese cu atît mai mult la iveală, cu cît mai mare şi mai îngrozitoare este ruptura ce o fr-înge şi cu cât mai sfâşietoare sînt contradicţiile în mijlocul cărora ea trebuie totuşi să se menţină fermă în sine însăşi. Numai în această desfăşurare îşi arată valoarea puterea ideii şi puterea a ceea ce este de natură ideală, căci puterea nu constă deoît în a te menţine în negativul tău.

întruoît însă, printr-o astfel de dezvoltare, particularitatea idealului intră în raport cu exteriorul, angajaîndu-se prin aceasta într-o lume care, în loc de a înfăţişa în sine însăşi acordul ideal şi liber al conceptului cu realitatea sa, arată, din contră, o existenţă care absolut de loc nu este cum „trebuie să fie", şi astfel)a considerarea acestui raport trebuie să prindem în ce măsură modurile-detenminate în care se angajează idealul conţin nemijlocit pentru ele însele idealitatea, sau în ce măsură pot ele deveni capabile s-o cuprindă mai mult sau mai puţin.

în această privinţă, trei sînt punctele principale ce ne reţin mai îndeaproape atenţia :

în primul rînd, starea generală a lumii, care este presupoziţie pentru acţiunea individuală şi caracterul ei.

'J în al doilea rînd, particularitatea stării al cărei mod-detenminat produce în amintita unitate substanţială diferenţa şi tensiunea care devin impuls pentru acţiune, adică situaţia şi conflictele ei.

în al t r e i l ea rînd, prinderea situaţiei de către subiectivitate şi reacţia prin care iese la iveală lupta şi rezolvarea diferendului, adică a c ţ i u n ea propriu-zisă.

1. STAREA GENERALA A LUMII

Subiectivitatea ideală poartă în sine, ca subiect viu, deter- x« 230) minarea spre acţiune, spre mişcare în general, spre activitate, întruoît trebuit să execute şi să desăvârşească ceea ce este în ea. Pentru aceasta, ea are nevoie de lumea externă înconjurătoare ca teren general pentru realizările ei. Oînid vorbim în această privinţă despre stare, înţelegem felul şi modul general în care este prezent substanţialul, care — ca ceea ce este propriu-'zis esenţial în cuprinsul realităţii spirituale — ţine unite laolaltă toate fenomenele acesteia. în sensul acesta, putem vorbi, de exemplu, de starea culturii, a ştiinţelor, a simţului religios, sau şi de aceea a finanţelor, a administrării justiţiei, a vieţii de familie şi a altor forme de viaţă. Toate aceste laturi sînt însă, de fapt, numai forme ale unuia şi aceluiaşi spirit şi conţinut, spirit si conţinut care se realizează şi se explicitează în ele. — Dar, întrucît aici este vorba mai precis de starea universală a realităţii spirituale, pe aceasta trebuie s-o considerăm din punctul de vedere al voinţei de care este animată, fiindcă voinţa este aceea prin mijlocirea căreia spiritul îmbracă existenţă concretă, iar nemijlocitele legături substanţiale ale realităţii se manifestă în modul determinat în care determinările voinţei —, conceptele a ceea ce e moral, e legal, parvin în general la înfăptuirea a ceea ce putem în general numi dreptate.

Se pune acum întrebarea : cum trebuie să fie constituită o astfel de stare generală pentru ca ea să se dovedească a fi adecvată individualităţii idealului ?

a) Pe baza celor de mai sus, pot fi stabilite îndată punctele următoare :

a) Idealul este unitate în sine, nu numai unitate formală exterioară, ci unitate imanentă a conţinutului în el însuşi. Această

substanţială întemeiere pe sine am numit-o deja mai sus mulţumire ide sine, callm şi fericire a idealului. Pe treapta pe care ne găsim acum, vrem să scoatem în ralief această determinaţie ca independenţă îşi isă pretindem stării universale să se înfăţişeze în forma independenţei pentru a putea primi în ea figura idealului.

Dar termenul de „independenţă" este echivoc. otoi) Fiindcă, de obicei, numim independent, absolut independent, ceea ce este deja în sine însuşi substanţial datorită acestei substanţialităţi îşi cauzalităţii sale ; acest ceva absolut independent obişnuim să-l numim divin lîn sine, absolut în sine. Dar, menţinut în această universalitate şi drept substanţă ca atare, acesta nu este în sine însuşi subiectiv, şi din această cauză îşi igăseşte îndată opoziţie rigidă lîn ceea ce are particular individualitatea concretă. Dar iîn această opoziţie, ca în opoziţie în general, se pierde adevărata independenţă. *

33) Invers, sîintem obişnuiţi să atribuim independenţă individualităţii, cu toate că ea se sprijină numai formai pe sine însăşi în rigiditatea caracterului ei subiectiv. Dar orice subiect căruia îi lipseşte veritabilul conţinut al vieţii în aşa măsură încît aceste forţe şi substanţe se găsesc pentru ele însele în afara lui, rămînînd conţinut străin faţă de existenţa lui interioară şi exterioară, ţine de asemenea de opoziţia împotriva a ceea ce este cu adevărat substanţial şi îşi pierde prin aceasta poziţia de independenţă şi libertate pline de conţinut. Adevărata independenţă constă exclusiv în unitatea îşi întrepătrunderea individualităţii şi universalităţii, (întrucât universaluil câştigă realitate concretă niumai prin mijlocirea individualului, după cum subiectul individual şi particular îşi găseşte numai în universal baza de neclintit şi conţinutul autentic al realităţii sale.

YY) De aceea, în privinţa stării generale, forma independenţei e îngăduit s-o considerăm aici numai în aşa fel, încît, în această stare generală, universalitatea substanţială, spre a fi independentă, trebuie să posede în ea însăşi forma subiectivităţii. Cel mai apropiat mod de apariţie a acestei indentităţi este acela al gîndirii. Deoarece gândirea e pe de o parte subiectivă, pede altă parte ea are, ca produs al adevăratei ei activităţi, universalul, iar ambele acestea simt universalitate şi subiectivitate în liberă uniune. Dar universalul gîndirii nu aparţine artei în frumuseţea ei, şi în afară de aceasta în gîndire individualitatea particulară, în forma ei naturală şi în activitatea şi

înfăptuirile ei practice, nu este în legătură necesară cu universalitatea gândurilor. Dimpotrivă, se iveşte o diferenţă între subiect aşa cum este el în realitatea lui concretă şi subiect ca gânditor, sau poate, totuşi, să se ivească. Aceeaşi separare se produce şi în ce priveşte conţinutul universalului însuşi. Anume, cînd ceea ce este autentic şi adevărat începe deja să se diferenţieze în subiectele gînditoare de restul realităţii lor, acesta s-a separat deja şi în apariţia lui obiectivă ca universali pentru sine de restul existenţei, cîştlgiînd faţă de aceasta fermitatea şi puterea subzistenţei, lîn ideal însă, individualitatea particulară trebuie, tocmai, să rămână în acord inseparabil cu ceea ce este substanţial, şi ân măsura în care idealului îi revine libertatea şi independenţa subiectivităţii, în aceeaşi măsură nu este îngăduit ca lumea stărilor şi a relaţiilor înconjurătoare să posede obiectivitate esenţială pentru sine, independentă de ceea ce este subiectiv îşi individual. Individul ideal trebuie să fie încheiat în sine, ceea ce este obiectiv trebuie să fie încă al său şi ;să nu se mişte şi să se înfăptuiască pentru sine, desfăcut de individualitatea subiecţilor, deoarece altfel subiectul se înfăţişează ca ceea ce este pur îşi simplu subordonat faţă de lumea pentru sine deja împlinită. Prin urmare, în această privinţă, ca ceva ce-i este propriu, ca ceea ce este tot ce-i este mai propriu, universalul trebuie să fie real în individ, dar nu ea ceva ce-i este propriu subiectului întrucât acesta are -cugetări, ci ca ceea ce este propriu (Caracterului şi sufletului lui. Cu alte cuvinte, în opoziţie cu mijlocirea şi distincţia proprii gîndiri, pretindem deci pentru unitatea universalului şi individualului, forma m o d u l u i - n e m i j l o c i t, iar inde-pedenţa pe care o cerem primeşte înfăţişarea independenţei nemijlocit e. Cu aceasta însă este conexată îndată acei-d en t al i t at e a. Fiindcă, dacă ceea ce este general şi esenţial în viaţa omenească este prezent în indivizii independenţi nemijlocit numai ca sentiment subiectiv, ca dispoziţie sufletească, ca trăsătură de caracter a lor, şi nu cîştigă ailtă formă de existenţă, acest esenţial este deja tocmai prin aceasta lăsat în grija a ceea ce voinţa lor de înfăptuire are accidental în ea. Rămâne în acest caz numai particularul şi felul de a simţi tocmai al acestor indivizi, iar acesta ca însuşire particulară a lor nu are ca atare putere să se realizeze în chip necesar, ci, în loc să se realizeze mereu prin sine însuşi cu fermitate, el apare ca simplă hotărâre de a înfăptui — şi tot aşa de a întrelăsa arbi-

trar — a subiectului sprijinit numai pe sine, pe sentimentul, dispoziţia şi forţa sa, pe vrednicia, viclenia şi îndemînarea sa.
Prin urmare, acest fel de accidentalitate constituie aici caracteristica stării pe care am pretins-o ca teren al idealului şi ca mod total al apariţiei lui.
jî) Pentru a face să se înfăţişeze mai idlar figura determinată a unei astfel de realităţi, vrem să aruncăm o privire asupra modului opus al existenţei.
aot) Acest mod este prezent acolo unde conceptul moral, dreptatea şi libertatea ei raţională s-au înfăptuit deja pe sine şi s-au verificat în forma unei ordini bazate pe legi, astfel încât acest mod de existenţă este acum eficient şi în cele exterioare ca o necesitate în sine imuabilă, fără să depindă de individualitatea particulară şi de subiectivitatea dispoziţiei sufleteşti şi a caracterului. Acesta este cazul în viaţa statului, acolo unde ea apare adecvată conceptului statului, căci nu orice asociere de indivizi într-o conexiune socială, nu orice coeziune di. 284) socială patriarhală poate fi numită stat. în statul adevărat, legile, obiceiurile, drepturile au valoare întrucît ele constituie determinaţiile generale, raţionale ale libertăţii, în această formă generală şi abstractă a lor nemaifiind condiţionate de caracterul întîmplător al bunului plac şi de particularităţiile specifice. După cum conştiinţa şi-a înfăţişat prescripţiile şi legile în forma lor generală, tot aşa sînt ele reale şi în exterior ca acest general ce se desfăşoară pentru sine conform unei ordini şi are putere şi eficienţă publică asupra indivizilor când aceştia întreprind să-şi opună legii liberul lor arbitru într-un chip care o lezează pe aceasta.
]3j3) O astfel de stare presupune ca existentă separaţia generalităţilor intelectului legiuitor de viaţa nemijlocită, daca înţelegem aici prin viaţă acea unitate în care tot ce are moralitatea şi dreptatea substanţial şi esenţial în ele a oîştigat realitate numai în indivizi, ca sentiment şi fel de a simţi al lor, şi este exercitat exclusiv de ei. In starea dezvoltată a statului dreptul şi justiţia, ca şi religia *şi* ştiinţa — sau cel puţin grija educaţiei religiozităţii işi a aptitudinilor pentru cercetarea ştiinţifică —, aparţin puterii publice şi sânt dirijate şi înfăptuite de aceasta.
7y) Indivizii singulari obţin astfel în stat o poziţie potrivit căreia ei aderă la această ordine şi (la stabilitatea ei
existentă, trebuind să se supună ei, antracit ei, cu caracterul îşi dispoziţia lor sufletească, nu mai sînt singura formă de existenţă a puterilor morale, ci, din contră, aşa cum este cazul în adevăratul stat, ei trebuie să lase ca întreaga particularitate a felului lor de a simţi, a opiniilor lor subiective şi a sentimentelor lor, să fie reglementată de această legitate şi să fie adusă în acord cu ea. Această adeziune la raţionalitatea obiectivă a statului neatîr-nător de liberul arbitru subiectiv poate fi sau simplă supunere, (x_t. 285» fiindcă drepturile, 'legile îşi instituţiile au forţă de constnîngere ca unele ce sînt puternice şi valabile, sau această adeziune poate proveni din recunoaşterea liberă a raţionalităţii a ceea ce există, încît subiectul se regăseşte pe sine însuşi în ceea ce este obiectiv. Dar îşi atunci diferiţii indivizi sînt şi rămîn numai ceea ce este secundar, şi în afara realităţii statului n-au în ei înşişi substanţialitate. Căci substanţialitatea, tocmai, nu mai este numai proprietatea particulară a cutărui sau cutărui individ, ci este elaborată în chip general şi necesar pentru ea însăşi pe toate laturile ei, pînă la cel mai mic amănunt. De aceea orice acţiuni juste, morale, legale ar săvîrşi indivizii în interesul şi în desfăşurarea întregului, voinţa şi înfăptuirea lor rămîn totuşi, întocmai ca ei înşişi, comparate cu întregul, neînsemnate şi simple exemple. Fiindcă acţiunile lor sînt totdeauna numai realizări cu totul parţiale ale unor cazuri individuale şi nu realizări ale acestora ica generalitate în sensul că această acţiune, acest caz, ar fi transformat prin aceasta în lege sau ar fi făcut să iapară ca lege. Tot astfel, invers, nu depinde absolut de loc de indivizi ca indivizi dacă vor sau nu vor ca dreptul şi dreptatea să fie respectate ; ele au valoare în sine şi ., pentru sine, îşi ar fi valabile chiar dacă indivizii n-ar voi acest lucru. Desigur, universalul şi ceea ce este public au interesul ca toţi indivizii să se dovedească a fi adecvaţi lor, dar diferiţii indivizi nu interesează prin faptul că tocmai prin acordul cutăruia cu cutare is-ar înfăptui ceea ce este drept şi morali ; acestea, adică universalul şi ceea ce este public, nu au nevoie de acest asentiment individual ; pedeapsa le şi face să fie valabile cînd sînt
lezate.
Poziţia subordonată a subiectului individual în statul evoluat se manifestă, în sfârşit, în faptul că fiecare individ primeşte (X_L, 238) numai o cu totul determinată şi totdeauna limitată participare la întreg. Anume, în statul adevărat munca în interesul generalului este divizată în modul cel mai variat — întocmai ca în

societatea civilă activitatea comercială şi meşteşugărească etc. —, înoît totalitatea statului nu apare ca acţiune concretă a unui unic individ ; sau, în general, nu poate fi încredinţată liberului arbitru, forţei, curajului şi vitejiei, puterii şi discernămîn-tului acestuia, ci nenumăratele ocupaţii şi activităţi ale vieţii în stat trebuie atribuite unei mulţimi tot atât de nenumărate de persoane active. Pedepsirea unei crime, de exemplu, nu mai este chestiune de vitejie individuală sau de 'virtute a unuia şi aceluiaşi subiect, ci ea este scindată în diferitele ei momente, adică în cercetarea îşi aprecierea stării de fapt, în judecată şi în executarea sentinţei judecătoreşti, ba fiecare dintre aceste momente principale are la rîndul lui el însuşi momente mai speciale, iar indivizilor li se distribuie spre examinare numai o singură latură a acestora. Mînuirea legilor nu este deci încredinţată unui singur individ, ci ea este rezultatul unei colaborări multilaterale, desfăşurată într-o ondine bine stabilită. In afară de aceasta, fiecărui individ îi sânt prescrise punctele de vedere generale ca linie conducătoare a activităţii sale, iar ceea ce săvârşeşte el conform acestor regulii este apoi supus aprecierii şi controlului autorităţilor superioare.

Y) în toate aceste privinţe, autorităţile publice într-un stat organizat pe bază de legi nu au în ele însele formă individuală, ci generalul ca atare domneşte în generalitatea sa, generalitate, în care natura vie a ceea ce este individual apare ca suprimată sau ca ceva secundar îşi indiferent. Prin urmare, într-o astfel de stare, nu poate fi găsită independenţa pretinsă de noi. De aceea am cerut stări opuse pentru formarea liberă îşi plăsmuirea x,, 237) individualităţii, stări în care validitarea moralităţii se sprijină numai pe indivizi care, datorită voinţei şi mărimii active a caracterului lor, se situează lîn fruntea realităţii în cuprinsul căreia trăiesc. Dreptatea rămîne atunci proprie hotărîre a lor, iar cînd prin acţiunea lor ei *lezează ceea.* ce este moral în sine şi pentru sine nu există putere publică care să aibă forţa să-i tragă la răspundere şi să-i pedepsească, ci există numai dreptul unei necesităţi interioare, care se individualizează în chip viu în caractere particulare, în întâmplări şi împrejurări exterioare şi acţionează numai în această formă. Tocmai prin aceasta se deo-[f] sebeşte pedeapsa de răzbunare. Pedeapsa legală face să jse valideze dreptul general stabilit contra crimei şi se exercită conform unor norme generale prin organele sale, organe ale puterii publice, prin instanţa judecătorească şi judecătorie, care,

ca persoane, sînt ceva accidental. Răzbunarea poate fi şi ea în sine însăşi dreaptă, dar ea se bazează pe subiectivitatea celor ce iau asupra lor fapta întâmplată şi răzbună asupra vinovatului nedreptatea ipileoînd de la dreptul propriei lor inimi şi felului de a simţi. Răzbunarea lui Qreste a fost justă, dar el a săvîrşit-o numai conformi legii virtuţii sale particulare şi nu pe bază de judecată 'şi de drept. — Prin urmare, în starea pe care o pretindem pe seama reprezentării artistice, moralitatea şi dreptatea trebuie să-işi păstreze forma individuală în sensul că ele depind exclusiv de indivizi şi mi ajung să se realizeze şi să capete viaţă deoît în ei şi prin ei. Astfel, pentru a mai menţiona şi acest lucru, în statele ordonate, existenţa exterioară a omului este asigurată, proprietatea lui este apărată, iar el nu-şi are propriu-zis pentru sine îşi prin sine decît felul lui subiectiv de a simţi şi de a vedea. Dar în amintita stare în care nu există stat siguranţa vieţii şi a proprietăţii se bazează şi ele numai pe forţa şi vitejia particulară a individului, care trebuie să se îngrijească şi de propria-i existenţă «şi de păstrarea a ceea ce îi aparţine şi-ii revine.

O astfel de stare este aceea pe care sîntem obişnuiţi s-o atribuim timpurilor eroice. Acum nu este locul aici să lămurim care dintre aceste stări ar fi mai bună, aceea a unei vieţi dezvoltate în cadrul statului sau aceea a unei epoci eroice. Noi n-avem de-a face aici decfit cu idealul artei, iar pentru artă scindarea generalităţii şi a individualităţii nu trebuie încă să se producă în felul mai sus arătat, aricit ar fi de necesară această deosebire pentru restul realităţii existenţei spirituale. Deoarece arta îşi idealul ei este tocmai generalul, întrucît este plăsmuit pentru intuiţie îşi e, din această cauză, încă în unitate nemijlocită cu particularitatea îşi cu natura vie a acesteia.

aa) Acest lucru are loc în aşa-numita epocă eroică ce apare ca un timp lîn care virtutea âperJ) în sensul atribuit ei de greci, constituie temeiul acţiunilor. în această privinţă trebuie să facem bine distincţie între âpsTY] şi *virtus* în semnificaţia ei romană. Romanii au 'avut de îndată oraşul lor, şi instituţiile lor legale, iar personalitatea trebuia să renunţe la sine în faţa statului ca scop general ; a fi în ohip abstract numai un roman, a-ţşi. reprezenta în propria-i subiectivitate energică numai statul roman, numai patria îşi măreţia şi puterea ei, în aceasta consta seriozitatea şi demnitatea virtuţii romane. Dimpotrivă, eroii sînt indivizi care, sprijiniţi pe independenţa caracterului şi a libe-

„ 239)

rului lor arbitru, iau asupra lor totalitatea unei acţiuni şi o duc la îndeplinire, iar faptul de a înfăptui ceea ce e drept şi moral apare deci ca dispoziţie sufletească individuală a lor. Dar această nemijlocită unitate a substanţialului şi individualităţii înclinaţiei, impulsurilor, voinţei rezidă în virtutea elenă, încît individualitatea îşi este ei însăşi lege, fără a fi supusă unei legi subzistente pentru sine ori unei judecăţi sau ,sentinţe. Astfel apar, (j$_{e}$ $_{e}$xemplu, eroii dleni ântr-o epocă prelegică sau devin ei înşişi întemeietori de state, încît drept şi ordine, legi şi moravuri pleacă de la ei şi se realizează ca opera lor individuală ce rămîne legată de numele lor. In chipul acesta a fost apreciat deja Hercuile de către cei vechi, înfăţişiîndu-se pentru ei ca ideal de virtute eroică originară. Voinţa lui liberă, independentă, cu care, plecînd de la particularitatea voinţei sale, el rpprimă nedreptatea şi luptă contra unor monştri umani şi monştri ai naturii, nu este starea generală a timpului său, ci îi aparţine lui în mod exclusiv şi propriu. Şi, pe lîngă toate acestea, el nu este un erou tocmai moral, cum ne arată istoria lui cu cele cincizeci de fete ale lui Testios care au conceput cu el într-o noapte îşi el nici nu este nobil dacă ne gîndim la grajdul lui Augias, ci apare în general ca o imagine a acelei forţe şi tării complet independente a ceea ce este drept şi echitabil, pentru realizarea căreia el s-a supus unor munci şi oboseli fără număr prin liberă alegere şi liber arbitru. Fără îndoială, el săvârşeşte o parte a faptelor sale im serviciul îşi la porunca lui Eristeu, dar această atîrnare nu este decît o legătură cu totul abstractă, nu este o legătură complet legală şi întărită, înoît prin ea să i se fi luat lui Hercule forţa individualităţii care acţionează independent, pentru sine. — Aceleiaşi categorii îi aparţin şi eroii homerici. Desigur, au şi ei o căpetenie supremă comună, totuşi nici legătura lor mu este raport legal stabilit deja mai dinainte, raport care i-ar obliga la supunere, ci ei îl urmează din liberă voinţă pe Agamemnon, care nu este monarh în sensul de azi al cuvîntuîui. 'Fiecare dintre eroi vine astfel cu sfatul său, Ahille, mînios, se desparte de ei acţionînd independent şi în general fiecare vine, merge şi luptă şi se odihneşte cînd şi cum îi face plăcere. Cu o independenţă asemănătoare, nelegaţi de nici o ordine stabilită odată pentru totdeauna ca simple părticele ale (X,. 2*0) ^{e}i ^{se} înfăţişează eroii din poezia arabă mai veche, iar epopeea *Sah-Nameh* a lui Firdusi me oferă şi ea figuri similare. în Occidentul creştin, relaţiile feudale şi cavalerismul sînt terenul erois-

mului liber şi al individualităţii lui independente. Acestuia îi aparţin eroii mesei rotunde, precum şi cercul eroilor al cărui centru este Carol cel 'mare. Asemenea lui Agamemnon, Carol este înconjurat de figuri eroice libere şi, din această cauză, de o ambianţă lipsită de coeziune, întruoît el se vede silit să-şi consulte totdeauna vasalii şi să privească cum aceştia ascultă tot atît de mult şi de propriile lor pasiuni ; şi, înfurie-se el izbucnind zgomot-o? ca Iupiter pe Olimp, ei totuşi îl părăsesc, lăsîndu-l singur cu întreprinderile lui şi pornind, independenţi, spre aventurile lor. Modelul perfect al acestor relaţii îl găsim în Cid. Şi Cid este membrul unei alianţe, este dependent de un rege şi este obligat să satisfacă îndatoririle sale de vasal, dar acestei legături îi stă în faţă legea onoarei, ca voce suverană a propriei sale personalităţi, pentru a cărei strălucire, nobleţe şi glorie luptă castelanul. Şi astfel nici aici regele nu poate acţiona, lua hotă-rîri, purta război, decît cu sfatul şi învoirea vasalilor săi. Cînd aceştia nu vor isâ lupte, nici nu luptă şi nici nu se supun eventual votului unei majorităţi, ci fiecare este de sine stătător, sco-ţîndu-şi voinţa şi forţa de acţiune din sine însuşi. O imagine tot atît de strălucită de independenţă me oferă eroii sarazini, care ni se înfăţişează ca figuri şi mai aspre. — Chiar şi Reinecke Fuchs ne înnoieşte priveliştea unei stări asemănătoare : leul este, fără îndoială, domn şi rege, dar lupul şi unsul stau de asemenea la sfat ; Reinecke şi ceilalţi fac ce vor, iar dînd ajung lucrurile la ceartă vicleana iese din încurcătură cu minciuna sau găseşte interese particulare de-ale regelui şi reginei de care profită, iar pe suve^{r}aini ştie, isteaţă, să-i înşele prin linguşeli, lucru la care

se pricepe. J K0-l S"?"~

ţip") Cum însă in starea V$^{r\circ}$iprie epocii eroice subiectul rămîne în nemijlocită legătură cu întreaga lui voinţă, acţiune şi înfăptuire, el si răspunde fără rezerve de eventualele urmări ale acţiunilor sale. Gînd, din contră, acţionăm n o i sau apreciem acţiuni pentru a putea imputa unui individ o acţiune, pretindem ca acesta să fi ştiut şi cunoscut felul acţiunii salle şi împrejurările în care ea a fost săvârşită.. Cînd conţinutul împrejurărilor estt de altă natură şi obiectivitatea acestora închide deci în ea alte determinaţii decît cele ce s-au înfăţişat conştiinţei celui ce a acţionat, omul de azi nu mai ia asupra sa cuprinsul total al faptei salle, ci respinge din fapta sa partea care, din neştiinţă sau necunoaştere a

împrejurărilor înseşi, s-a realizat altfe decît era în intenţie, socotindu-şi imputabil numai ceea ia - o.

ce a ştiut şi a săvârşit în funcţie de această ştiinţă în mod intenţionat şi premeditat. Caracterul eroic însă nu face această distincţie ci răspunde cu toată individualitatea sa pentru întregul cuprins al faptei salle. De exemplu, Edip, călătorind spre oracol, întâlneşte un bărbat ipe care în ceartă, îl ucide. Pe timpul cînd a avut loc acest conflict, fapta n-ar fi fost considerată drept crimă. Bărbatul a întrebuinţat violenţă împotriva lui. Dar acel om era tatăl său. Edip se căsătoreşte cu o regină ; soţia e mama sa ; în neştiinţă, el a contractat o căsătorie incestuoasă. Cu toate acestea, el ia asupra sa 'totalitatea acestui sacrificiu şi se pedepseşte ipe sine ca ucigaş al tatălui său şi ca incestuos, deşi n-a ucis pe tatăl său şi n-a urcat în patul conjugal al mamei sale cu ştiinţă, nici cu intenţie premeditată. Ferma independenţă şi integritatea caracterului eroic nu vor ,să lîmpartă vina şi nu ştiu nimic de opoziţia ce există între intenţiile subiective şi fapta obiectivă 'şi urmările ei, în timp ce, date fiind complicaţiile şi ramificaţiile acţiunilor de azi, fiecare se referă la toţi ceilalţi, împingând vina cât mai departe posibil de ia sine. în această privinţă, felul nostru de a vedea este mai moral, întrucât, în domeniul moral, latura subiectivă a cunoaşterii circumstanţelor ,şi a binelui, precum şi intenţia interioară, constituie un moment principal al acţiunii. Im epoca eroilor însă, cînd individul este în chip esenţiali unul, iar ceea ce este obiectiv este şi rămâne al său, ca ceva ce provine de la el, subiectul şi vrea ca ceea ce a săvînşit să-l fi săvârşit ân întregime şi singur, iar cele întâmplate să şi le atribuie exclusiv voinţei proprii.

Tot atît de puţin se separă individul eroic de totalitatea morală căreia îi aparţine ; el are conştiinţă despre sine numai ca unui care se găseşte în unitate substanţială cu această totalitate. Din contră, noi, după concepţia noastră de azi, ne separăm, ca persoane cu scqpuri şi raporturi personale, de scopurile unei astfel de totalităţi ; individul face ceea ce face plecând de la personalitatea sa pentru sine, ca persoană, şi din această cauză nu răspunde decât pentru propria sa acţiune, nu şi pentru activitatea întregului substanţial căruia el îi aparţine. De aceea facem noi distincţie de exemplu între persoană şi familie. Epoca 'J eroilor nu cunoaşte o astfel de separaţie. Crima strămoşului se 1 transmite aici asupra nepotului îşi o întreagă generaţie suferă i din cauza primului criminal ; crima şi vina se transmit mai I departe prin moştenire. Nouă această condamnare ne-ar apărea nedreaptă ca o lovitură absurdă a unei tsorţi oarbe. Cum la noi

faptele strămoşilor nu înnobilează pe fii şi pe nepoţi, tot astfel nici crimele comise şi pedepsele suferite de aceştia nu-i dezonorează pe urmaşi, şi mai puţin sânt ele în stare să păteze caracterul subiectiv al acestora, ba, confonm felului nostru de a vedea, de azi, chiar şi confiscarea averii familiare este o pedeapsă care lezează principiul libertăţii subiective mai profunde. Dar, în x,. *us)* cuprinsul vechii şi plasticei totalităţi, individul nu este izolat în sine, ci este membru al familiei şi al neamului său. Din această cauză şi caracterul, acţiunile şi soarta familiei rămîn chestiune personală a fiecărui membru şi, departe de a renega faptele şi destinul părinţilor săi, fiecare individ răspunde, din contră, de ele cu plină voinţă ca de ale sale proprii, ele trăiesc în el şi în chipul acesta el este ceea ce i-au fost strămoşii, ceea ce aceştia au suferit sau ceea ce ei au comis. In ochii noştri aceasta trece drept asprime, dar răspunderea numai pentru sine şi independenţa subiectivă câştigată prin aceasta este considerată, pe altă latură a ei, numai independe̦a abstractă a persoanei, în timp ce, din contră, individualitatea eroică este mai ideală, fiindcă ea nu-şi ajunge sieşi în cuprinsul libertăţii formale şi în infinitatea din sine, ci rămîne înlănţuită în nemijlocită îşi permanentă identitate cu tot ce au substanţial raporturille spirituale cărora ea le conferă realitate vie. Substanţialul este în ea individual în chip nemijlocit, iar iprin aceasta individul este în sine însuşi substanţial.

W) Aici poate fi îndată găsit temeiul faptului că figurile ideale ale artei sînt transplantate înăuntrul epocii mitice, şi în general în timpurile mai vechi ale trecutului, ea în cel mai bun teren al realităţii lor. Anume, cînd subiectele sînt luate din prezent, ale cărui forme, aşa cum le avem în realitate, au devenit rigide în reprezentare pe toate laturile lor, modificările, de care poetul nu se poate dispensa, obţin înfăţişarea a ceva ce este simplu făcut şi intenţionat ; trecutul, dimpotrivă aparţine numai amintirii, iar memoria înveleşte deja în chip spontan caracterele, întâmplările şi acţiunile în haina generalităţii, prin care nu străbat diferitele particularităţi exterioare şi întâmplătoare. De existenţa reală a unei acţiuni sau a unui caracter ţin multe (x,, 2*4) neînsemnate împrejurări mijlocitoare şi condiţii multiple, întâmplări

şi acţiuni de amănunt, în timp ce în tabloul amintirii toate aceste elemente aocidentale sînt şterse. Gînd faptele, istoriile şi caracterele aparţin unor timpuri vechi, artistul obţine prin această liberare de accidentalitatea exteriorului, mână mai

liberă pentru modul «ău de a plăsmui artistic în ce priveşte particularul şi individuali ui. El are, fără îndoială, şi amintiri istorice din care trebuie să elaboreze conţinutul sub înfăţişarea generalului, **dar** imaginea trecutului ipoisedă deja, cum am spus, avantajul unei generalităţi mai mari, în timp ce multiplele fire ale mijlocirii condiţiilor şi împrejurărilor, cu întreaga lor ambianţă de amănunte, pun în acelaşi timp la îndemâna **artistului** mijloace şi puncte de reper pentru a nu spălăci individualitatea de care are nevoie opera de artă. Mai precis, o epocă eroică oferă apoi, faţă de o stare mai tîrzie şi mai evoluată, avantajul că individul în general, caracterul individual, 'încă nu întîlneşte în acele timpuri substanţialul, moralitatea, dreptul lîn faţa sa ca pe o necesitate legală, şi deci poetul are înaintea ochilor săi, în chip nemijlocit, ceea ce pretinde idealul.
Shakespeare, de exemplu, a scos multe subiecte pentru tragediile sale din cronici şi nuvele vechi, care povestesc dej) stare ce nu se transformase încă într-o ordine complet stabilită, ci în care natura vie a individului rămîne încă predominantă în hotă-rîrile şi înfăptuirile lui. Din contră, dramele propriu-zis istorice ale lui Shakespeare posedă ân ele un element istoric pur exterior ca materiali principal şi din această cauză se situează mai departe de modul ideal de plăsmuire artistică, cu toate că şi aici situaţiile şi acţiunile sînt purtate şi potenţate de aspra independenţă şi de natura voluntară a caracterelor. Se înţelege, acestea, în neatârnarea lor, întruchipează mai mult o sprijinire formală (i,, 245) pe sine, în timp ce la independenţa caracterelor eroice trebuie să se facă caz în chip esenţial şi de conţinu t, din a cărui realizare ele şi-au făcut scop.
Prin acest din urmă punct se infirmă şi părerea după care idilicul ar fi cu deosebire potrivit ca teren general al idealului, întruoît în starea idilică n-ar fi prezentă în nici un fel diviziunea 'între ceea ce e pentru sine legal şi necesar şi individualitatea vie, Dar oricât ar putea fi de simple şi de originare situaţiile idilice şi oricât ar fi ele ţinute departe de proza evoluată a existentei spirituale, tocmai această simplitate prezintă însă, pe de altă parte, prea puţin interes în ce priveşte conţinutul propriu-zis aii ei pentru a putea fi considerată ca terenul cel mai potrivit al idealului. Acest teren nu cuprinde în el cele mai importante motive ale caracterului eroic — patrie, moralitate, familie etc. — şi dezvoltarea acestor motive ; din contră, tot miezul conţinutului se reduce, eventual, la faptul că

s-a pierdut o oaie sau că s-a îndrăgostit o fată. Astfel, idilicul şi serveşte adesea de refugiu şi înseninare a sufletului, la care se adaugă adesea si o anumită dulcegărie şi moliciune somnolentă, ca, de exemplu, la Gessner. Stările idilice ale zilelor noastre de azi, iarăşi, au defectul că această simplitate, nota familiară şi rustică în afecţiunea iubirii sau sentimentul de mulţumire pe care **mî-ll** dă o cafea bună luată în liber etc, prezintă de asemenea interes de mică importanţă, în timp ce se face abstracţie în această viaţă de preot de la ţară de orice legătură mai cuprinzătoare cu implicaţiile pe care ile comportă scopuri şi raporturi mai pline de conţinut valoros. De aceea şi în această privinţă trebuie să admirăm geniul lui Goethe, care în *Hermann şi Dorotea* se concentrează, fără îndoială, asupra unui astfel de domeniu, alegînd din viaţa prezentului o particularitate extrem de mărginită, dar care, în acelaşi timp ca ifundai şi atmosferă în care se mişcă acest cerc 'restrâns, tratează despre marile interese ale revoluţiei şi ale propriei sale patrii, făcând legătură între subiectul ca atare mărginit şi cele mai vaste şi considerabile evenimente ale lumii.
în general însă, răul, războiul, luptele, răzbunarea nu sânt excluse din cuprinsul idealului, ci ele devin _ adesea conţinut şi teren al miticei epoci eroice, conţinut care se înfăţişează în fonmă cu atît mai dură şi mai sălbatică cu cît acele timpuri se găsesc la o distanţă mai mare de stări dezvoltate din punct de vedere juridic şi moral. în aventurile cavalereşti, de exemplu, întreprinse ide cavalerii călători cu scopul de a remedia răul şi nedreptatea, eroii ânşişi ajung destul de adesea să se comporte cu sălbăticie şi lipsă de frână ; tot astfel şi eroisimul religios al martirilor presupune o stare de barbarie şi de cruzime. în linie generală însă, idealul creştin, care-i are sediul în intimitatea şi adâncimile interiorului, este mai indiferent faţă de împrejurările exterioare.
Cum starea universală imai ideală corespunde îndeosebi anumitor epoci, arta îşi alege cu precădere, pentru figurile pe care vrea să le înfăţişeze în respectiva stare, o clasă sau o stare anumită : pe aceea a

principilor. Ea face această alegere nu din aristocraţie şi din dragoste pentru ceea ce e distins, ci din cauza completei libertăţi a voinţei si a înfăptuirii care se găseşte reallizată iîn noţiunea de „princiar". Astfel, de exemplu, vedem că în tragedia antică corul este terenul general, lipsit de indi-

vidualitate, al felului ide a gândi, al reprezentărilor şi al modului de a simţi, teren pe care trebuie să se desfăşoare acţiunea determinată. Pe acest fond se ridică apoi caracterele individuale ale persoanelor care acţionează şi care aparţin guvernanţilor poporului, familiilor regale. Cînd întreprind isă acţioneze în cuprinsul relaţiilor lor măriginite, pe figurile celor ce aparţin păturilor
(XL 247) sociale de jos, observăm din contra, pretutindeni amărăciunea, căci în stările evoluate aceştia sînt de fapt dependenţi în toate privinţele, sînt oprimaţi, iar pasiunile îşi interesele lor îi fac să ajungă totdeauna la strâmtoare şi necaz, cauzate de necesitatea care le este exterioară, fiindcă în dosul lor se ridică puterea de neînvins a ordinii civile, contra căreia ei nu pot face nimic. Mai mult, ei rămîn exipuşi chiar şi liberului arbitru al celor de' sus, cînd acest arbitru este justificat prin lege. Această limitare, cauzată de raporturi stabile, face să dispară orice neatârnare. Ds aceea stările şi caracterele luate din aceste cercuri sînt naai potrivite pentru comedie îşi pentru comic în general. Fiindcă în domeniul comicului indivizii au tot dreptul să facă pe grozavii; cum vor şi cum pot ; în ceea ce vor şi în ceea ce cred şi în ideea pe care şi-o fac despre ei înşişi le este îngăduit să-şi atribuie o independenţă care le este nemijlocit nimicită prin ei înşişi şi de către dependenţa lor interioară şi exterioară. Dar o astfel de sprijinire pe sine (însuşi de împrumut piere nimicită de împrejurările exterioare şi de falsa poziţie a indivizilor faţă de acestea. Puterea acestor împrejurări şi relaţii este pentru păturile sociale inferioare eficientă într-un cu totul alt grad decît este ea pentru domnitori şi principi. Don Cezar, din contră, poate cu bună dreptate exclama iîn *Mireasa din Messina* a lui Schiller : „Nu există judecător deasupra mea !", iar dacă vrea să fie pedepsit, el trebuie să-şi pronunţe el însuşi sentinţa s.i să o execute. Fiindcă Don Cezar nu e supus nici unei necesităţi exterioare a dreptului si a legii, iar în ce priveşte pedeapsa el este dpendent numai de sine însuşi. Figurile lui Shakespeare nu aparţin, desigur, toate **Stării** principare îşi ţin în parte de domeniul istoriei şi nu de cel al unitului, ele sînt însă situate în epoci de războaie civile, dînd legăturile ordinii şi ale legilor se relaxează sau se rup, redobândind în urma acestui fapt neatîrnare şi independenţă.

x,. «48) b) Dacă examinăm, sub toate aspectele indicate pînă acum.
prezentul stării generale a lumii noastre de azi şi dezvoltatele ei relaţii juridice, imorale şi politice, constatăm că în actuala rea-

litate este foarte restrânsă sfera plăsmuirii figurilor ideale. Căci sectoarele în care imai rămîne loc liber pentru hotărâri particulare independente sânt în număr îşi în cuprins neînsemnat. Io această privinţă, principalul material îl constituie calităţile proprii unui bun tată de familie şi loialitatea, idealuri ale bărbaţilor oneşti şi ale femeilor cumsecade, întrucât voinţa şi acţiunile lor se limitează la sfere în care omul, ca subiect individual, acţionează încă liber, adică este ceea ce este şi face ceea ce face după liberul său arbitru. Dar *şi* acestor idealuri le lipseşte un conţinut mai adînc, rămînînd astfel ceea ce propriu-zis e cel mai important numai latura subiectivă a **ledului** de a simţi. Conţinutul mai obiectiv este dat de către relaţiile stabile deja existente, şi astfel interesul esenţial trebuie să rămână modul în care acest conţinut se înfăţişează în indivizi şi în subiectivitatea lor interioară, în moralitatea lor etc. Dimpotrivă, ar fi nepotrivit îşi pentru timpul nostru să mai vrem să erijăm idealuri de judecători sau de monarhi. Când un funcţionar al justiţiei se comportă îşi activează aşa cum îi cere funcţia şi datoria, prin aceasta el nu face deoît. să-şi îndeplinească obligaţiile sale determinate, corespunzătoare ordinii şi prescrise prin i drept şi lege ; ceea ce astfel de funcţionari de stat mai adaugă aici din individualitatea lor ca blândeţe a comportării, sagacitate etc. nu este ceea ce constituie lucrul principal şi conţinutul substanţial, ci este ceea ce este mai indiferent şi secundar. Tot astfel monarhii timpului nostru nu mai sînt asemenea eroilor epocii mitice, vîrif în sine concret al întregului, ci sînt centru mai înalt isâu mai puţin abstract înăuntrul unor instituţii ca atare deja formate complet şi menţinute ferm prin lege şi constituţie. Monarhii epocii noastre au abandonat cele mai importante (x_t. MI acţiuni de guvernământ. Ei nu anai formulează ci înşişi dreptul ; finanţele, ordinea civilă îşi securitatea publică nu mai ţin de competenţa lor specială ; 'războiul şi pacea sânt determinate de relaţiile politice externe generale, care nu .mai aparţin conducerii particulare a monarhilor şi nu depind de puterea lor particulară ; îşi chiai dacă, privitor la toate aceste relaţii, ultima şi suprema "'hotărâre revine

monarhilor, conţinutul propriu-zis al deciziilor ţine, în general, mai puţin de individualitatea voinţei lor, cât de făptui că el este deja fixat pentru sine însuşi, încât aotul culminant pe care-l reprezintă dorinţa subiectivă a monarhului cu pr! ire la treburile publice şi generale este numai de natură formulă. în chip asemănător, un general sau un coman-

dant de oşti posedă, desigur, în zilele noastre o mare putere. Scopurile şi interesele esenţiale sânt încredinţate lui, iar prudenţa şi curajul lui, caracterul lui hotărât şi spiritul lui trebuie să decidă asupra a ceea ce este mai important. Cu toate acestea, însă ceea ce în aceste hotărîri ar putea fi atribuit caracterului său subiectiv ca unei însuşiri personale a lui este de puţină însemnătate. Deoarece, pe de o parte, .scopurile îi sînt date şi îşi au originea nu în individualitatea lui, ci în relaţii ce se află în afara sferei puterii sale : pe de altă parte, el nu-şi creează prin el însuşi nici mijloacele înfăptuirii acestor scopuri, din contră, ele îi sânt procurate, fiindcă nu depind de el şi nu sînt sub ascultarea personalităţii lui, ci se găsesc faţă de individualitatea lui militară într-o cu totul altă poziţie.

Prin mimare, în starea generală de astăzi a lumii, subiectul poate, fără îndoială, acţiona în general prin sine însuşi în cutare sau cutare direcţie, dar 'totuşi fiecare individ-aparţine, oricilim s-ar suci şi (învârti, unei ordini subzistente a societăţii *şi el nu se înfăţişează ca formă independentă, totală şi în acelaşi timp individuală *§i* vie a acestei societăţi însăşi, ci apare numai ca un membru limitat al ei. El şi acţionează deci numai ca unuJ care e încorporat ân-ea, iar interesul ce prezintă o astfel de figură, ca şi conţinutul scopurilor şi activităţii lui, sînt infinit de particulare, căci, în definitiv, interesul acesta se reduce la faptul de a vedea ce devine acest individ, dacă-«şi atinge norocos scopul, ce piedici şi contrarietăţi i se ridică în cale, ce fel de complicaţii întîmplătoare sau necesare împiedică sau produc izbânda etc. Şi, cu toate că personalitatea modernă ca suflet şi caracter îşi eiste sieşi infinită şi ea îşi apare astfel în acţiunile şi suferinţele sale, în drept, lege şi moralitate etc., totuşi existenţa dreptului ân individ e 'tot atât de limitată pe cât este de limitat individul însuşi, nu cum este existenţa dreptului, moralei şi a legalităţii în general în starea proprie epocii eroilor. Individul nu mai este acum purtătorul şi exclusiva realitate a acestor puteri, cum era el în epoca eroilor.

c) Dar interesul şi necesitatea pe care le prezintă o astfel de totalitate individuală reală şi o astfel de independenţă vie nu vor dispărea şi nu pot să dispară niciodată, oricît am considera de avantajoasă, de raţională şi de esenţială dezvoltarea stărilor ce sînt proprii vieţii civile şi politice evoluate. în înţelesul acesta, putem admira spiritul poetic tineresc al lui Schiller

şi Goethe în încercarea de a recâştiga înăuntrul relaţiilor date ale vremurilor moderne pierduta independenţă a figurilor plăsmuite de ei. Cum duce la îndeplinire Schiller această încercare în primele sale opere ? Numai prin revolta împotriva întregii societăţii civile. Karl Moor, lezat de ordinea socială existentă şi de oamenii care abuzează de puterea acesteia, părăseşte sfera legalităţii şi, avînd curajul să înlăture piedicile care îl îngrădesc şi să-şi creeze pe seama sa în felul acesta o nouă stare eroică, face din sine restaurator al dreptăţii şi răzbunător liber al nedreptăţii, al insultei şi al oprimării. Totuşi, pe de o parte, dată fiind insuficienţa mijloacelor necesare, cît de mică şi de izolată trebuie să apară această răzbunare particulară, iar pe de altă parte ea nu poate duce decît da crimă, căci nedreptatea pe care vrea o suprime 'ea o conţine în ea însăşi. în ce îl priveşte pe Karl Moor, aceasta este o nenorocire, o greşeală, şi lucrurile sînt tragice, totuşi numai băieţii tineri pot să se lase corupţi de un astfel de ideal de hoţi. Tot astfel se chinuiesc în *Intrigă* vi *iubire* indivizii ân împrejurări apăsătoare, odioase, cu micile particularităţi şi pasiuni, şi abia In *Fiesco şi* în *Don Carlos* figurile principale sînt înfăţişate la un nivel mai înalt, întrucât ele fac idintr-un conţinut mai substanţial — ca eliberarea patriei sau libertatea convingerii religioase — conţinut propriu, devenind eroi datorită acestor scopuri. într-un mod şi mai înalt se erijează Wallenstein în ifruntea armatei sale ca regulator al relaţiilor politice. El cunoaşte precis puterea acestor relaţii de care depinde chiar şi propriul său mijloc : armata, şi oscilează astfel el însuşi timp îndelungat între' voinţă şi datorie. Abia s-a decis, că mijloacele, de care se crede - sigur, âi alunecă din mâini şi îşi vede unealta rupîndu-ise în bucăţi. Căci, ceea ce leagă în ultima instanţă pe colonel şi pe generali nu este recunoştinţa pentru ceea ce el făcuse demn de recunoştinţă, angajîndu-i şi avan-sîndu-i, nici faima lui de căpetenie de oşti, ci datoria lor faţă de puterea şi guvernul general recunoscut, faţă de jurământul lor, pe care ei l-au făcut capului statului, adică împăratului monarhiei austriece. Astfel, până la urmă Wallenstein rămâne singur şi nu este combătut şi învins atît

de o putere exterioară opusă, cît mai curând este despuiat de toate acele mijloace care ar fi fost necesare pentru atingerea .scopului său ; părăsit de oştire, Wallenstein este ansă pierdut. Un punct de plecare asemănător, dar contrar, îşi alege Goethe în *Gotz.* Timpul lui Gotz şi al lui Franz von Sickingen este interesanta epocă în care

cavalerismul, cu nobila independenţă a membrilor lui, îşi găseşte pieirea din cauza naşterii unei noi ordini şi legităţi obiective. Faptul de a-şi fi ales ca primă temă această atingere şi coliziune a qpoicii medievale eroice îşi a vieţii moderne organizate pe bază de legi este dovada «marii comprehensiuni a lui Goethe. Căci Gotz, Sickingen, simt încă eroi oare, în chip independent şi spri-jinindu-se pe personalitatea, ipe curajul şi pe înţelegerea lor dreaptă, vor isă reglementeze stările existente în cercul lor de viaţă mai apropiat sau mai larg ; dar noua ordine a lucrurilor îl împinge pe Gotz însuşi în nedreptate şi-l nimiceşte. Căci numai cavalerismul şi relaţiile feudale oferă în evul mediu pro-priu-zis teren unei astfel de independenţe. — Gînd însă, ordinea legală, ou forma ei prozaică, a evoluat mai complet, devenind foarte puternică, aventuroasa neatârnare a indivizilor animaţi de stpirit cavaleresc alunecă în afara ordinii existente, iar cînd vrea să se afirme încă pe sine ca ceea ce este exclusiv vallabil şi să pedepsească nedreptatea, să ajute pe cei oprimaţi după normele cavalerismului, ea duce la ridicolul în care ni-il înfăţişează Cervantes pe al său Don Quijote.

Vorbind despre o astfel de opoziţie între concepţii deosebite despre lume şi despre acţiune înăuntrul acestei ciocniri am atins însă ceea ce maii sus în general numisem mod-de-a-fi-mai-precis-determinat şi diferenţiat al stării generale a lumii, ceea ce aim numit situaţie generală.

2. SITUAŢIA

Starea ideală a lumii pe care, spre deosebire de realitatea prozaică, arta este chemată să o reprezinte constituie — conform consideraţiilor de pînă acum — numai existenţa spirituală în general, şi deci numai posibilitatea plăsmuirii indivi- 253) duale, nu însăşi această plăsmuire. Prin urmare, ceea ce aveam adineori în faţa noastră era numai terenul general pe care îşi pot face apariţia indivizii vii ai artei. Acest teren este, fără îndoială, fecundat cu individualitate şi .se sprijină pe independenţa ei, dar, Q stare universală a lumii, el nu arată încă mişcarea activă a indivizilor în eficacitatea ei vie — întocmai cum templul construit de artă nu este încă reprezentarea individuală a însăşi divinităţii, ci conţine numai geranenele în vederea acesteia. Din această cauză, trebuie să considerăm

mai întîi menţionata stare universală ca pe ceva ce este încă nemişcat, ca pe o armonie a forţelor dominante în ea, şi deci ca pe o subzistare substanţială uniform valabilă, care însă nu este voie să fie concepută drept o aşa-zisă stare a nevinovăţiei. Fiindcă ea este starea în plenitudinea şi puterea moralităţii în care monstruozitatea rupturii doar numai dormita, căci spre contemplarea noastră această stare îşi întoarse mai întîi latura unităţii sale substanţiale şi de aceea şi individualitatea era dată numai în felul general în care ea, în loc să-şi valorifice modill-eindeterminat, se pierde iarăşi fără urmă *şi* fără perturbare esenţială. Dar un mod-detenminat ţine în chip esenţial de individuallitate, iar dacă idealul trebuie să ni se înfăţişeze ca figură determinată, este necesar să nu rămîeă numai în generalitatea lui, ci să exteriorizeze generalul în formă particulară, dîndu-i acestuia abia astfel existenţă concretă şi mod de apariţie. Sub acest aspect, arta nu trebuie numai să descrie starea .generală a lumii, ci, plecînd de la această reprezentare nedeterminată, ea i trebuie să treacă la înfăţişarea caracterelor şi acţiunilor d e t er minate.

De aceea, în ce priveşte indivizii, starea generală a lumii este, fără îndoială, teren dat pentru ei, dar care se condensează în specialitatea situaţiilor şi prin această particularitate se desface lîn coliziuni şi complicaţii ce devin pentru indivizi motive de a exterioriza ceea ce sînt ei şi de a se înfăţişa drept figuri determinate. Din contră, în ce priveşte starea generală a lumii, această autdînfăţişare a indivizilor, apare, desigur, ca transformare a jgenerallităţii ei într-o particularizare şi individualizare vie într-un mad-detenminat, dar tnod-determinat în care se păstrează în acelaşi timp puterile generale ca forţe dominante; fiindcă, considerat în ceea ce are el esenţial, idealul determinat are drept conţinut substanţial aii său veşnicele puteri suverane alle lumii. Dar modul de existenţă ce poate fi atins în forma simplei confonmări la această stare generală nu este demn de un astfel.de conţinut. Anume, ceea ce este conform unei stări are, în parte, ca formă a sa obişnuinţa — obişnuinţa nu corespunde însă naturii spirituale con.şti entă de sine a intereselor celor mai profunde mai sus amintite —, în parte, are c ar ac t e r u ii accidental şi liberul a r b i t r u al individualităţii prin independenţa căreia trebuie să

vedem că iau viaţă aceste interese : dar aocidentalitatea lipsită de esenţă şi liberul arbitru sînt iarăşi tot atît de puţin adecvate
(x,

universalităţii substanţiale care constituie conceptul a ceea ce este în sine adevărat. Din această cauză, trebuie să căutăm, pe de o parte, un fenomen artistic mai .precis, pe de altă parte unul mai demn pentru conţinutul concret all idealului.
Această ouă plăsmuire nu o pot primi puterile universale în existenţa lor concretă decît prin faptul că de apar în deosebirea lor esenţială şi în mişcarea lor esenţială în gene-l ral, şi mai iprecis prin aceea că ele se înfăţişează în opoziţie una faţă de cealaltă. Acum, în particularitatea în care trece în chipul acesta universalul trebuie să notăm două momente : în primul rînd, substanţa ca sferă a puterilor generale prin a căror particularizare ea este desfăcută în părţile ei independente ; în al doilea rînd, indivizii care se înfăţişează ca îndeplinire activă a acestor puteri şi care furnizează fonmă individuală pentru acestea. '•'!
Dar deosebirea şi opoziţia în care ajunge prin aceasta istarea generală a lumii — iniţial fiind în sine în armonie cu indivizii di. 255) ei — *sînt* considerate, în raport cu această stare generală, ca degajare a conţinutului **esenţial** pe care ea îl poartă în sine, în timp ce, invers, generalul substanţial care rezidă în ea devine «particularitate şi individualitate în aşa fel în-cît'-acest generali îşi conferă s i e ş i existenţă concretă, dîndu-şi aparenţa aocidentalităţii, adică sciziune şi învrăjbire, dar această aparenţă o şterge apoi iarăşi tocmai prin faptul că el se lasă pe isine să apară în ea.—
însă separarea acestor puteri şi autorealizarea lor în indivizi nu poate apoi avea loc decît în condiţii şi situaţii determinate, în care întregul fenomen îmbracă existenţă concretă, sau care constituie elementul stimulent al acestei realizări. Luate pentru ele însele, astfel de împrejurări nu prezintă interes şi ele cîştigă semnificaţie numai în raport cu omul prin a cărui conştiinţă de sine trebuie să fie făcut conţinutul acestor puteri spirituale să apară. împrejurările exterioare trebuie să fie în chip esenţial concepute în acest raport, fiindcă ele oîştigă importanţă numai prin ceea ce sînt ele pentru spirit, adică cîştigă importanţă prin modul în care ele sînt folosite de indivizi, ocazioriînd iprin aceasta realizarea nevoilor spirituale inferioare, a scopurilor, a felurilor de a simţi îşi în general a esenţei determinate a fenomenelor individuale. întrucît constituie această ocazionare mai apropiată, împrejurările şi stările determinate formează situaţia, oare este presupoziţia

mai specială pentru autoexteriorizarea propriu-zisă şi manifestarea a tot ce în starea generală a lumii rezidă încă mai întîi ascuns şi nedezvoltat, cauză pentru care considerării acţiunii proipriu-zise trebuie să facem să-i premeargă stabilirea conceptului de „situaţie".
Situaţia în general este, pe de o parte, starea generală particularizată în mod - d etenminat, iar, pe de altă parte ca acest mod-determinat, ea este totodată ceea ce stimulează manifestarea determinată a conţinutului care prin $_{(}x_L$. 256 mijllocirea reprezentării artistice trebuie să se reîntoarcă în existenţă. îndeosebi din acest ultim punct de vedere situaţia oferă un cîmp întins pentru considerare, întrudît a fost de totdeauna latura cea imai importantă a artei de a găsi situaţii interesante, adică de acelea care fac să apară interesele profunde şi importante şi adevăratul conţinut al spiritului. Pentru diversele arte, cerinţele sînt în această privinţă diferite. Sculptura, de exemplu, se dovedeşte a fi, în ce priveşte varietatea interioară a situaţiilor, limitată ; pictura şi muzica sînt deja mai cuprinzătoare şi mai libere ; cea mai inepuzabilă este însă poezia.
Cum însă aici nu ne aflăm încă în domeniul artelor particulare, iîn locul acesta nu trebuie să scoatem iîn evidenţă decît cele mai generale puncte de vedere, pe care le putem grada în chipul următor :
în primul rînd, situaţia, înainte de a se fi dezvoltat ca atare spre a deveni mod-determinat, obţine încă forma generalităţii şi, prin aceasta, pe aceea a modului-n e d e t e r m i n a t, încât în felul acesta avem mai întîi în faţa noastră oarecum numai situaţia lipsei de situaţie; deoarece forma modului-nedeterminat este ea însăşi numai *o* formă faţă de o altă formă, faţă de aceea a modului-determi-nat, dovedindu-se deci a fi ea însăşi o unilateralitate şi un mod-determinat.
Dar, în al doilea rînd, din această generalitate iese situaţia spre particularizare şi devine mod-determinat pro-priu-zis, dar mod-determinat s i m p l u, care nu dă încă motiv la nici o opoziţie şi la soluţia necesară ei.
în sfârşit, în al treilea rînd, diviziunea şi niodul-ei-detenminat constituie esenţa situaţiei, oare prin aceasta devine conflict ce duce la reacţii, şi în această privinţă for-

mează atît punctul de plecare, cît şi trecerea la acţiunea pro-priu-zisă.

Fiindcă situaţia în general este treapta mijlocie între starea generală a lumii în sine nemişcată şi acţiunea concretă în sine deschisă acţiunii şi reacţiunii, cauză pentru oare ea şi trebuie să reprezinte în sine atît caracterul uneia, cît şi aii celeilalte extreme şi să ne conducă de la una la cealaltă.

a) LIPSA DE SITUAŢIE

Forma pentru starea generală a lumii, aşa cum trebuie s-o facă să apară, idealul artei, este tot atît de individuală ca şi în sine esenţiala independenţă. Dar independenţa luată ca atare şi stabilită pentru sine nu oferă mai întîi nimic deoît o sprijinire certă pe sine însăşi, lîn linişte încremenită. Deci figura deter minată mu iese încă din sine spre a se raporta la altceva, ci rămiîne în sfera interioară şi exterioară închisă a unităţii cu sine. De acest fapt ţine lipsa de situaţie pe care o arată, de exemplu, vechi tablouri religioase de la începuturile artei, tablouri al căror caracter, de profundă şi liniştită seriozitate, de nobleţe neasemănat de calmă, chiar rigidă, însă grandioasă, a fost reprodus şi mai tîrziu, păstmndu-se acelaşi tip. Sculptura egipteană şi cea mai veche sculptură greacă, de exemplu, ne dau intuiţia unei astfel de lipse de situaţie. In arta plastică creştină apoi, bustul lui Dumnezeu-tatăl, sau acela al lui Hristos sîht reprezentate cu aceeaşi înfăţişare nobilă. Cum de altfel în general ferma substanţialitate a divinului concepută ca divinitate determinată, particulară, sau ca personalitate în sine absolută se potriveşte cu un astfel de mod de reprezentare, cu toate că şi unele portrete medievale poartă (în ele aceeaşi lipsă de situaţie determinata în care s-ar fi putut exprima caracterul individului şi nu vor să exprime decît natura fermă a totalităţii caracterului determinat.

b) SITUAŢIA DETERMINATĂ IN SIMPLITATEA EI

Dar, cum situaţia rezidă în general în modul-ei-determinat, a doua treaptă o constituie ieşirea din această linişte şi imobilitate fericită sau din -exclusiva rigoare şi putere

a independenţei în sine. Formele lipsite de situaţie — şi prin aceasta imobile înăuntru şi în aifară — trebuie să se pună în mişcare şi să renunţe la pura lor simplitate. Iar proxima înaintare spre manifestare mai speoială într-o exteriorizare mai particulară este, desigur, situaţia determinată îşi totuşi încă nediferenţiată în sine esenţial şi încă neîncărcată de conflicte.

Această primă exteriorizare individualizată rămîne deci una care nu mai are urmare, întrucît ea nu se aşază în nici o opoziţie faţă de altceva, şi astfel nu poate provoca reacţiune, ci în simplitatea ei este prin sine însăşi deja terminată şi împlinită. De felul acesta sînt situaţiile care în ansamblul lor trebuie considerate ca joc, întrucît în ele se întâmplă ceva sau se face ceva ce nu este, propriu-izis, luat în serios. Fiindcă seriozitatea acţiunii se produce, în general, numai pe calea opoziţiilor şi a contradicţiilor care împing la suprimarea sau învingerea uneia dintre părţi. Pentru aceea, nici aceste situaţii nu sînt acţiuni ca atare şi nici nu sînt prilejuri stimulatoare de acţiuni, ci ele sînt în parte stări determinate, dar cu totul simple în sine, în parte ele sînt acţionare lipsită în sine însăşi de scop esenţial şi serios, scop care s-ar naşte din conflicte, sau care.ar putea duce la conflicte.

a) Ceea ce constituie treapta cea mai apropiată în această privinţă este trecerea de la repausul lipsei de situaţie la mişcare şi exteriorizare, fie mişcare pur mecanică, fie iprima mişcare şi satisfacere a unei oarecare nevoi interioare. De exemplu, în timp ce egiptenii reprezintă în formele lor sculpturale pe zei cu picioarele lipite, cu capul nemişcat şi cu braţele ferm ix,. 25») lipite de corp, grecii, din contra, îndepărtează braţele şi picioarele de corp şi dau corpului poziţie de mers şi, în general, o poziţie în sine mobilă şi variată. Repaus, şedere, calmă privire înainte, iată unde stări simple în care îşi concep grecii pe zeii lor, stări care aşază, fără îndoială, independenta figură de zeu într-un mod-determiniat, dair într-un mod-determinat care nu se angajează în diverse alte relaţii şi opoziţii, ci rămîne închis în sine, avîndu-şi valoarea în sine însuşi. Situaţii de felul, acesta, cel mai simplu fel, aparţin îndeosebi sculpturii, iar cei vechi au fost înainte de toate inepuizabili în inventarea unor astfel de stări simple. Şi în acest fapt îşi revelează ei marea lor înţelegere. Fiindcă tocmai neînsemnătatea situaţiei determinate scoate în relief cu atît mai mult înălţimea şi independenţa idealurilor lor şi, prin simplitatea şi' neînsemnătatea felului de a acţiona

şi de a nu acţiona, devin mai accesibile intuiţiei liniştea adîncă şi inalterabilitatea zeilor eterni. Situaţia

trimite atunci numai în general la caracterul particular al unui zeu sau erou, fără a-il pune în raport cu alţi zei, sau dhiar în contact duşmănos şi în conflict.

3) Situaţia devine deja mod şi mai determinat când indică un oarecare scop particular înfăptuit în sine complet, o acţiune ce se găseşte în raport cu exteriorul şi exprimă conţinutul îr sine independent în cuprinsul unui astfel de mod-detenminat. Şi acestea sînt exteriorizări prin care nu sînt tulburate ca'lmi şi senina fericire a figurilor, ci care apar ele însele numai ca urmare îşi mod-detreminat ale acestei seninătăţi. Şi în astfel de • invenţii grecii erau foarte ingenioşi şi bogaţi. Aici, de simplitatea sau de ingenuitatea situaţiilor ţine faptul ca de să nu conţină o acţiune care să apară numai ca începutul unei fapte, încît ar trebui să se nască aici şi alte complicaţii şi opoziţii, ci 260) întregul mod-determinat al situaţiei să se înfăţişeze ca închefet în această acţiune. Astfel, de exemplu, situaţia lui Apolo de Belvedere este concepută în chipul că Apolo, sigur de victorie, după ce a ucis cu săgeata pitonul, păşeşte, în măreţia lui, mînios înainte. Această situaţie nu mai posedă deja grandioasa simplitate a sculpturii elene mai vechi, care făoea cunoscută liniştea şi natura copilăroasă a zeilor prin exteriorizări mai neînsemnate. De exemplu, Venus ieşind din baie, conştientă de puterea sa, privind calm înaintea sa ; fauni şi satiri în situaţii jucăuşe, care ca situaţii nu trebuie să urmărească şi nu urmăresc nimic altceva ; de exemplu, satirul care ţine în braţe pe micul Bachus şi priveşte la copil surîzînd cu nemărginită blîndeţe şi graţie ; Amor, în cele mai '.variate activităţi nevinovate similare ; toate acestea sînt exemple pentru acest fel de situaţie. Dacă, dimpotrivă, acţiunea devine mai concretă, o astfel de situaţie mai complicată cel puţin pentru reprezentarea în sculptură a zeilor ′ leni ca puteri de sine stătătoare, este mai nepotrivită scopului, fiindcă în acest caz generalitatea pură a zeului individual nu poate străbate atît de bine prin particularităţile îngrămădite în acţiunea sa determinată. De exemplu, *Mercur* al lui Pigalle, — darul lui Ludovic al XV-lea — aşezat la Sans-Souci, tocmai îşi fixează la câlcîie aripioarele ; aceasta este o operaţie deosebit de simplă. Din contră, *Mercur* al lui Thorwaldsen are pentru o sculptură o situaţie aproape prea complicată, şi anume, în timp ce-şi pune fluierul deoparte, Mercur îl pândeşte pe Mar-

sias, privindu-l cu viclenie şi aşteptînd să-l poată ucide, în timp ce cu perfidie pune mîna pe pumnalul ascuns. Invers, pentru a menţiona încă o operă de artă, mai nouă, *Legătoarea de sandale* al lui Rudolf Schadow e ocupată, fără îndoială, cu o operaţie la fel de simplă ca aceea a lui Mercur ; aici însă simplitatea nu mai păstrează interesul legat de ea atunci cînd un zeu se înfăţişează într-o astfel de poziţie ingenuă. în faptul că o fată îşi leagă sau îşi împleteşte sandalele nu se înfăţişează decît doar tocmai această acţiune de legare sau împletire, acţiune *.. mi lipsită de semnificaţie şi de importanţă în sine.

y) în al treilea nînd, se întâmplă ca situaţia determinată să poată fi din acest motiv tratată ca un prilej pur exterior, mai determinat sau mai nedeterminat, care nu face deoît s ă dea ocazie pentru alte exteriorizări ce sînt în legătură mai striîmsă ori mai puţin strânsă cu el. Numeroase poezii lirice, de exemplu, conţin o astfel de situaţie ocazională. O dispoziţie sufletească particulară, un sentiment, este o situaţie care poate fi cunoscută şi sesizată poetic, şi care, şi în legătură cu împrejurări exterioare, serbări, victorii etc, incită la cutare sau cutare exprimare plastică, mai cuprinzătoare sau mai limitată, a unor sentimente şi reprezentări. In sensul cel mai înalt al cuvîntului, astfel de poezii ocazionale sînt, de exemplu, odele lui Pindar. Şi Goethe a luat ca subiect numeroase situaţii lirice de acest fel, într-un sens mai larg chiar şi *Werther* ar putea fi numit poezie de ocazie, deoarece în *Werther* Goethe şi-a transfigurat în operă de artă propria sa sfîşiere interioară şi **propriul** chin al inimii, frămîntările propriului său suflet, aşa cum în general poetul liric îşi dă drumul inimii, exiprimînd ceea ce-d afectează pe el însuşi ca subiect. Prin aceasta, ceea ce iniţial ţine ferm numai de interior se liberează, devenind obiect exterior, de care omul s-a desfăcut, întocmai cum uşurează lacrimile în care durerea se epuizează plîngînd. Cum spune el însuşi, Goethe, plăsmuind pe *Werther,* s-a liberat pe sine de supărarea şi anxietatea pe care le descrie. Dar situaţia tratată aici nu aparţine încă acestei trepte, dat fiind faptul că această treaptă cuprinde »n ea cele mai adînci opoziţii, făcîndu-de să se dezvolte. într-o astfel de situaţie lirică însă se poate revela, fără îndoială, pe de o parte o stare obiectivă oarecare, o activitate îe la lumea exterioară, iar pe de altă parte, de ase-r

262) menea, sufletul ca atare se poate retrage în sine, în dispoziţia sa interioară, luînd ca punct de plecare intimitatea stărilor şi a sentimentelor sale.

c) CONFLICTUL

Cum am menţionat deja în trecere, toate situaţiile examinate pînă acum nu sînt nici înseşi acţiuni, nici nu servesc în general motive pentru acţiuni propriu-zise. Modul-l or-determinat rămîne, mai mult sau mai puţin, stare pur ocazională sau o acţiune pentru sine neînsemnată, în care se exprimă un conţinut substanţiali, în aşa fel că modul-ei-determinat se înfăţişează numai ca un jac nevinovat ce nu paate fi luat cu adevărat în serios. Seriozitatea şi importanţa situaţiei particularizate poate începe numai acolo unde modul-deteraninat se înfăţişează ca diferenţă esenţială şi unde, în opoziţie faţă de altceva, el fundamentează un conflict.

In această privinţă, conflictul îşi are temeiul într-o ofensă care nu poate rămîne ofensă, ci trebuie înlăturată ; ea este o modificare a stării care fără ea ar fi armonioasă, stare ce trebuie să fie schimbată din nou. Totuşi, «nici coliziunea nu este încă acţiune, ci conţine doar începuturile şi presupoziţiile unei acţiuni, păstrîndu-şi astfel, ca simpilă ocazionare, caracterul de situaţie ; cu toate că şi opoziţia la oare duce coliziunea poate fi rezultatul unei acţiuni precedente, în sensul în -care, de exemplu, trilogiile celor vechi sînt continuări întruoît din sfârşitul uneia dintre operele dramatice se naşte coliziunea pentru o a doua operă dramatică, care, iarăşi, îşi cere dezlegarea într-o a treia operă. — întrucît însă ciocnirea are nevoie în generali de o dezlegare care urmează luptei contrariilor, situaţia plină de conflicte constituie îndeosebi obiectul artei dramatice, căreia îi este hărăzit să reprezinte frumosul în forma lui cea mai completă şi mai adîncă, în timp ce sculptura, de exemplu, nu este în stare să dea formă completă unei acţiuni prin care să fie puse în lumină marile puteri spirituale, cu conflictele şi concilierile lor ; nici chiar pictura, cu tot cîmpul ei de mişcare mai larg, nu poate înfăţişa niciodată deoît un moment al acţiunii.

Dar aceste situaţii serioase atrag după ele o deosebită dificultate, inclusă deja în conceptul lor. Ele se bazează pe ofense şi generează raporturi care nu pot continua să dureze, ci necesită

f

(I,. 263)

un remediu care să le transforme. însă frumuseţea idealului rezidă tocmai în netulburatul lui acord, în calmul şi în perfecţiunea existente în el însuşi. Conflictul distruge această armonie şi aduce în ideal, unit în sine, disonanţă şi opoziţie. Prin reprezentarea unei astfel de ofense deci însuşi idealul este lezat, iar sarcina artei nu poate consta aici decît ca, pe de o parte, ea totuşi să nu lase să piară în acest diferend libera frumuseţe, iar pe de altă parte, arta să înfăţişeze diviziunea şi lupta legată de ea numai cu scopul de a scoate din ele ca rezultat armonia prin rezolvarea conflictelor, şi numai în felul acesta să-işi pună în lumină completa ei esenţialitate. Dar pînă unde poate fi împinsă disonanţa? în privinţa aceasta nu pot fi stabilite determinări generale, fiindcă fiecare artă particulară ascultă, sub acest raport, de propriul său caracter. Reprezentarea internă, de exemplu, poate suporta, în domeniul sfâşierii interioare, cu mult mai mult decît intuiţia nemijlocită. Din această cauză, poezia are dreptul să înainteze în interior aproape pînă la chinul extrem aii desperării, iar în exterior pînă la urîţenie ca atare. în artele plastice însă, în pictură, şi în măsură şi mai mare în sculptură, figura exterioară este fixată şi rămîne aşa fără să mai fie suprimată, cum sînt tonurile muzicii, fugitive şi dispănînd îndată. Aici, în artele plastice, ar fi greşit să fie reţinut uratul pentru sine oînd nu află rezolvare. De aceea artelor plastice nu le este îngăduit tot «ce i se poate permite foarte bine poeziei dramatice, căci aceasta face să apară ceva numai pentru o clipă ilăsîndu4 apoi să dispară.

în ce priveşte felurile mai precise de conflicte, la acest loc nu trebuie, iarăşi, indicate deoît cele mai generale puncte de vedere. Sub acest raport, trebuie să luăm în considerare trei laturi principale.

în p r i im u 1 r Iî n d, conflicte care provin din stări n a t u -rale pur fizice, întruioît aceste stări sînt ele însele ceva negativ, rău şi prin aceasta perturbator.

î m al doilea r î n d, conflictele spirituale, care .depind de baze naturale; acestea, deşi pozitive în ele ijinsele, totuşi i noi ud în ele pentru spirit posibilitatea de diferende ' Şi opoziţii.

în al treilea r î n d, conflicte cenşi au temeiul în

li *e *l* ? n l(* e spirituale şi sînt îndreptăţite, singurele, să

IR se înfăţişeze ca adevăratele opoziţii interesante, întrucît ele se »A nasc din propria faptă a omuilui.

a) în ce priveşte conflictele primului fel sus-menţionat, acestea nu pot fi considerate decît ca simple prilejuri, întruoît aki numai natura exterioară cu bolile şi alte rele şi slăbiciuni i ale ei produce împrejurări care tulbură armonia vieţii şi atrag după sine diferende. în sine şi pentru sine, astfel de conflicte nu prezintă nici un interes şi sînt tratate în artă numai din cazua discordiilor ce se pot dezvolta **c** a urmare a unei nenorociri naturaile. Astfel, de exemplu, în *Alcesta* al lui Euripide, care a dat isubiectul şi pentru *Alcesta* al lui Gluck presupoziţia este boala lui Admet. Boala ca atare nar fi subiect pentru arta autentică şi ea devine şi la Euripide numai prin indivizii pentru care din această nenorocire decurge un alt conflict. Oracolul ves-
(X,, 265) teste că Admet va trebui să moară dacă nu se jertfeşte altul pentru el infernului. Alcesta se supune acestei jertfe şi se hotărăşte să moară pentru a abate moartea de la rege, soţul ei şi tatăl copiilor ei. Şi în *Filoctet* al lui iSafoole **conflictul** este cauzat de o nenorocire fizică. în drumul lor spre Troia grecii îl abandonează pe insula Lemnos pe Filoctet suferind de o rană la picior, cauzată de muşcătura unui şarpe la Chrysa. Aici, nenorocirea fizică este de asemenea numai punct de plecare foarte exterior şi prilej al unui conflict ulterior. Căci, conform prezicerii oraeo-' lului, Troia trebuie să cadă numai dacă săgeţile lui Hercule se
găsesc în manile asediatorilor. Filoctet refuză să le dea, fiindcă timp de nouă ani el s-a văzut constrîns să suporte în chinuri nedreptatea abandonării. Acum, acest refuz, ca şi nedreptatea părăsirii care l-a provocat, ar fi putut fi produs şi în multiple alte feluri, iar interesul propriu-zis nu rezidă în boală şi în mizeria ei fizică, oi în opoziţia ce se naşte din hotărîrea lui Filoctet de a nu ceda săgeţile. — în chip asemănător stau lucrurile şi în ce priveşte ciuma din tabăra grecilor, molimă care, urmare a unor ofense anterioare, este prezentată, în afară de aceasta, ca pedeapsă, pentru sine deja, cum de altfel în general poeziei epice i se potriveşte mai bine deoît celei dramatice să-şi producă tulburările şi piedicile printr-o nenorocire naturală, furtună, naufragiu, secetă etc. In general însă, arta nu reprezintă o astfel de nenorocire ca simplă întîmplare, ci ca o piedică şi un dezastru a cărui necesitate îmbracă anume această formă, în loc de alta. P) Dar întruoît puterea exterioară a naturii nu este ca atare ceea ce este esenţial în interesele şi opoziţiile spiritualului, ea se înfăţişează numai unde e legată de relaţii spirituale ca teren pe
di. 28») care conflictul propriu-zis ajunge la ruptură şi discordie. Aici

aparţin toate conflictele a căror bază o constituie naşterea naturală. în genere, putem distinge mai precis aici trei cazuri. aa) în primul r î n d, un drept care ţine de natură, ca, de exemplu, înrudirea, dreptul de moştenire efcc, tocmai fiindcă stă în legătură cu ceea ce e natural, admite îndată o mulţime de determinaţii naturale, în timp ce dreptul, lucrul, este numai unul. Cel mai semnificativ exemplu în această privinţă este dreptul succesiunii la tron. Ca motiv de conflicte care aparţin aici, **acest** drept nu trebuie să fie încă reglementat şi stabilit pentru sine, fiindcă altfel conflictul devine îndată de altă natură. Anume, oînd succesiunea nu este încă fixată prin legi pozitive şi prin prescripţiile lor valabile, nu poate fi considerat ca o nedreptate în sine şi pentru sine faptul că fratele mai fcînăr ar trebui să domnească tot atît de bine ca şi cel mai bătrân sau vreo altă rudă a casei regale. Cum însă domnia este ceva calitativ şi nu poate fi divizată cantitativ, ca banii şi averea (după natura lor divizibile complet just), cu ocazia unei astfel de moşteniri se ivesc îndată disensiunea şi cearta. Gînid, de exemplu, Edip lasă în urma lui tronul fără domnitor, fiii, perechea tebană, îşi stau faţă în ifaţă cu aceleaşi drepturi îşi pretenţii ; fraţii, e adevărat, cad de acord să domnească anual alternativ, dar Eteocle rupe acordul, iar Polynice porneşte contra Tebei pentru a-şi apăra dreptul. Duşmănia dintre fraţi este în general un conflict care se extinde de-a lungul tuturor timpurilor artei, şi care începe deja cu Cain, ucigaş al lui Abel. Şi în *Şah-Nameh,* prima carte persană cu eroi, punctul de plecare al variatelor lupte îl constituie o cearcă pentru succesiune la tron. Feridu împărţi pămîntul între cei doi fraţi ai săi ; Seim primi Rum şi Chaver ; lui Thur îi reveni Turan şi Dshin, iar Iredsh unma să domnească asupra pămîntului Iranului, dar fiecare ridică pretenţii asupra ţării celuilalt, iar disensiunile şi războaiele ce nasc de aici nu mai au sfîrşit. Şi în evul mediu creştin istoriile discordiilor familiare şi dinastice sînt fără număr. 'Dar astfel de neînţelegeri se înfăţişează ele însele ca accidentale, fiindcă în sine şi pentru sine nu este necesar ca fraţii să oadă în duşmănie, oi trebuie să intervină şi împrejurări particulare şi cauze mai înalte — ca, de exemplu, naşterea în sine duşmană a fiilor lui Edip, sau şi caz ca cel din *Mireasa din Messina,* unde se încearcă punerea discordiei fraţilor pe seaimia unui destin mai înalt. în *Macbeth* al lui Shakespeare găsim la bază un conflict asemănător. Dunican este rege, Macbeth este cea mai

apropiată şi mai în virată rudă a sa, şi de aceea el

este moştenitorul propriu-zis al tronului chiar înaintea fiilor lui Duncan. Şi astfel şi primul motiv al orimei lui Macbeth este nedreptatea pe care i-a făcut-o regele numind pe propriul său fiu ca moştenitor al tronului. Această justificare a lui Macbeth, care reiese din cronici, Shakespeare a omis-o cu totul, fiindcă scopul lui era numai să scoată în evidenţă ceea ce avea oribil în ea pasiunea lui Macbeth pentru a aduce un compliment regelui laicob, care trebuia să aibă interesul să-l vadă reprezentat pe Maebeth drept criminal. Din această cauză, în tratarea lui Shakespeare răimîne nemotivat de ce Macbeth nu omoară şi pe fiii lui Duooan, ci îi lasă să fugă, şi că nici unul dintre cei mari nu se gînideşte la aceştia. Dar întregul conflict despre care este vorba în Maobefch depăşeşte deja treapta situaţiei care trebuia să fie indicată aici.

PP) î n ia 1 doilea r î n id, înăuntrul acestui cerc cazul invers constă în faptul că unor deosebiri de naştere, care lîn 'sine conţin o 'nedreptate, li se atribuie totuşi, prin obictd s a u 1 e ig e, puterea unei limite de neînvins, încît aceste deosebiri se înfăţişează oarecum ca o nedreptate devenită natură, x_{lt} 268) servind astfel motive de conflicte. Sclavia, iobăgia, distincţii de castă, situaţia evreilor în numeroase state îşi într-un anume sens chiar şi opoziţia dintre origina nobilă şi icea burgheză trebuie socotite aici. Conflictul rezidă laici iîn faptul că, pe de o parte, omul posedă drepturi, dorinţe, are scopuri şi pretenţii ce-i **sânt** proprii ca om potrivit conceptului său de om, contra cărora însă se opune una dintre acuim-imenţionatele deosebiri de naştere oa o forţă a naturii, 'împiedicînd sau aducînd cu ea primejdie. Despre acest ifel ide conflict trebuie isă spunem următoarele :

Deosebirile de idlasă, cele (dintre guvernanţi şi guvernaţi etc. sînit, fără «îndoială, esenţiale îşi raţionale, căci ele ffişi au temeiul iîn (structura necesară a ansamblului vieţii statului şi se manifestă prin felul determinat al ocupaţiei, orientarea şi felul de a simţi îşi lîn întreaga cultură spirituală, pe toate laturile ei. Dar altceva este cînd aceste deosebiri urmează isă fie determinate cu privire la indivizi pe baza naşterii, incit omul este aruncat irevocabil de la început într-o iclasă oarecare isau într-o castă, nu datorită sieşi, ci datorită hazardului maturii. Apoi, aceste deosebiri se dovedesc a fi numai naturale şi ele sînt totuşi investite cu suprema putere determinantă ; felul cum a luat naştere această putere şi această rigiditate nu mai este luat

în seamă. Căci naţiunea poate a fost una originar, iar deosebirea naturală dintre liberi îşi iobagi, de exemplu, a putut să se formeze abia mai târziu, sau distincţia castelor, a stărilor, a privilegiilor provine din deosebiri originare naţionale şi rasiale, cum s-a putut susţine despre distincţiile de castă ale **inzilor.** Acest lucru are valoare îşi pentru moi aici ; punctul principal rezidă numai în faptul ică astfel de relaţii de viaţă care reglementează întreaga existenţă a omului trebuie să-şi tragă originea din natură îşi din naştere. Conform conceptului acestui lucru, deosebirea ide stare ['socială] trebuie, fără îndoială, considerată ca justificată, dar în acdlaşi timp nu este îngăduit să i se răpească iniei individului dreptul de a se încadra prin proprie libertate în cutare sau cutare istare [socială]. In această privinţă, singurele motive care trebuie isă decidă sînit aptitudinea, talentul, destoinicia îşi cultura. Cînd (însă dreptul alegerii este deja mai dinainte anulat prin naştere îşi omul este astfel făcut dependent de natură şi ide accildentalitatea ei, înăuntrul acestei lipse de libertate se poate produce un conflict între poziţia pe care i-o asignează subiectului naşterea şi cultura spirituală a acestuia şi pretenţiile justificate ale ei. Acesita este un conflict trist, nenorocit, întrucât dl se bazează iîn sine şi pentru isine pe o nedreptate pe care adevărata artă liberă cnu trdbuie să-l respecte. Conform relaţiilor noastre isociale actuale, deosebirile de stare [socială], cu excepţia unui cerc irestrîns, nu isînt legate de naştere. Dinastia domnitoare şi calitatea de pair isînt singurele care aparţin acestei excepţii, din considerente superioare întemeiate pe însuşi conceptul statului. Altfel, naşterea nu creează deosebiri esenţiale cu privire la starea [socială] în care ar putea sau ar vrea să intre un individ. Din această cauză, ide exigenţa 'acestei libertăţi noi şi legăm cealaltă exigenţă, anume : subiectul să se dovedească a fi în privinţa 'Culturii, cunoştinţelor, dexterităţilor şi felului de a vedea la înălţimea stării [isociale] în care intră. Dacă, totuşi, naşterea ,se înfăţişează ca o piedică de neînvins faţă ide pretenţiile pe care, fără această îngrădire, omul le-ar putea

satisface prin forţa sa spirituală şi prin aotivitatea sa, acest ifaipt este considerat de noi nu numai ica o nenorocire, ci în chip esenţial ca o nedreptate ce i se face ; un zid .de despărţire pur natural şi ca atare neechitabil, deasupra căruia omul a fost înălţat ide spiritul, talentul, **simţirea** şi cultura sa interioară şi exterioară, îll separă de ceea ce el ar fi capabil să atingă, iar ceea ce e numai natural transformat în stare de drept în chip

(X,. 270) arbitrar îşi arogă rolul de a ridica bariere de netrecut libertăţii în sine îndreptăţite a spiritului.

Examinînd acum mai ân deaproape un astfel de conflict, distingem următoarele laturi esenţiale : în primul rând, individul trebuie să fi depăşit deja cu însuşirile sale spirituaile bariera naturală a cărei putere trebuie să cedeze dorinţelor ;şi «copurilor lui, căci a*ltfel pretenţia lui este iarăşi pură nebunie. De exemplu, oînd un vailet, care nu posedă decît cultura îşi aptitudinile unui valet, se îndrăgosteşte de o prinţesă sau de o doamnă nobilă, sau aceasta se îndrăgosteşte de el, o astfel de dragoste nu este decît absurdă şi fără noimă, chiar şi atunci când reprezentarea acestei pasiuni este însoţită de cele mai adînci şi mai calde sentimente ale inimii. Deoarece aici nu deosebirea de naştere este ceea ce constituie elementul care separă, ci întreaga sferă a unor interese mai înalte, a unei culturi mai largi, a scopurilor vieţii şi a modului de a simţi este aceea care desparte pe o femeie de rang înalt în ce priveşte 'starea socială, averea şi cultura ei socială, de un valet. Gînd dragostea constituie unicul punct de unire şi nu cuprinde în ea şi restul sferei a tot ceea ce trebuie să privească viaţa unui om lîn baza culturii lui spirituale şi a raporturilor stării -sale sociale, o astfel de dragoste rămîne goală, abstractă, şi nu ţine decît de latura senzualităţii. Pentru a fi deplină şi Întreagă, ea ar trebui isă aibă legătură cu totalitatea conştiinţei, cu întreaga noblеţe a felului de a simţi şi a intereselor spirituale.

Al doilea caz care aparţine aici constă în faptul că spiritualitatea liberă în sine, cu scopurile ci îndreptăţite, este subordonată naşterii ca obstacol ce ise opune legal. Şi acest conflict are ceva neestetic în el, ceva ce contrazice conceptului idealului, orioît ar fi conflictul de agreat şi oriaît de uşor i-ar putea veni cuiva în minte să se servească de el. Gînd deosebirile de naştere au devenit o nedreptate stabilită ferm prin (legi pozitive şi prin (X,. 27D $_{e}f_{ec}$tul lor, ca, de exemplu, naşterea ea paria isau ca evreu etc, este o concepţie cu totul justă ca omul care, liber în interiorul său se revoiltă contra unei astfel de piedici, să o considere ca pe una ce poate fi înlăturată, iar pe sine liberat de ea. De aceea combaterea uroor astfel de legi se înfăţişează ca absolut îndreptăţită, întrudît îşnsă astfel de obstacole devin de netrecut din cauza forţei stărilor existente şi cînd ele se consolidează, deve-

nind necesitate de neînvins, de aici nu se poate naşte decît o situaţie a nenorocirii şi a ceea ce în sine însuşi este fals. Căci omul raţional trebuie să se supună necesităţii, întrucît el nu are mijloacele să-şi supună sieşi forţa acestora ; adică el nu trebuie să ilucreze împotriva necesităţii, ci să lase liniştit inevitabilul să treacă peste el ; omul trebuie să renunţe I'a interesul şi trebuinţa care se nimicesc izibindu-se de o astfel de piedică şi să suporte astfel inevitabilul cu curajul călim al pasivităţii şi al răbdării. Unde lupta na ajută la nimic, cuminţenia constă în a te feri din calea luptei, pentru a putea să te refugiezi cel puţin în independenţa f o r m a 1 ă a libertăţii subiective. Atunci forţa nedreptăţii nu mai are putere asupra ta ; în timp ce îndată ce te opui acestei puteri îţi simţi întreaga ta atîrnare. Dar nici această abstracţie a unei neatîrnări pur formale şi nici acea luptă fără rezultat nu sînt cu adevărat frumoase.

în chip asemănător se îndepărtează de idealul autentic un al treilea caz, care are nemijlocită legătură cu cazul al doilea. Acest aii treilea caz constă în faptul că indivizi cărora naşterea le-a atribuit pe bază de prescripţii religioase, de legi pozitive ale statului, de stări sociale un privilegiu, fără îndoială valabil, vor să-şi afirme şi să-şi validiteze acest privilegiu. Şi anume, în acest caz, există, desigur, neatârnarea, conform realităţii exterioare pozitive, dar această .independenţă, ca subzis-tare a ceea ce este în sine însuşi nejustificat şi iraţional, este o independenţă falsă şi pur formală şi ea, iar conceptul idea-îului a dispărut. Fără îndoială, is-ar putea crede că idealul este păstrat, întrucît subiectivitatea **merge** doar mimă în **mină** cu ceea ce este general şi legal, rămîniînd în consistentă unitate cu acesta. Dar în acest caz, pe de o parte, generalul nu-şi are puterea sa în a c e s t individ, aşa cum pretinde idealul eroicului, ci numai în autoritatea publică a legilor pozitive şi a mînuirii lor ; pe de altă parte, individul afirmă numai o nedreptate, lipsin-du-i din această cauză acea substanţialitate care, cum am văzut, rezidă ,şi în

conceptul idealului. Cauza subiectului ideali trebuie să fie **lîn** ea însăşi adevărată şi îndreptăţită. Acestui al treilea caz îi apairţin, de exemplu, dominaţia legală asupra sclavilor. asupra iobagilor, dreptul de a răpi libertatea străinilor sau dreptul de a aduce sacrificii zeilor etc. — Un astfel de drept poate, evident, fi dus la îndeplinire de către indivizi fără prevenţie, în credinţa că-şi apără sfânta lor dreptate, cum uzează, de exemplu, în India de privilegiile lor **castele** superioare, ori

cum Tihoas a ordonat să fie sacrificat Oreste, sau cum dispun în Rusia (moşierii de iobagii lor ; cei ce stau în vîrf doresc să transforme din interes astfel de drepturi în drepturi formulate de legi. Dar atunci dreptul lor nu este decît un drept injust al barbariei, iar ei (înşişi ni se înfăţişează, pentru moi cel puţin, ca barbari icare hotărăsc şi înfăptuiesc ceea ce 'este nedrept în sine şi pentru sine. Legalitatea pe care se sprijină subiectul trebuie, desigur, respectată şi justificată ţinînd seama de spiritul timpului îşi de nivalul pe care l-a atins cultura, dar această legalitate este pentru noi cu totul pozitivă şi 'lipsită de valabilitate şi de putere. Gînd individul privilegiat face însă uz de dreptul său chiar numai în scopurile sale personale, pornind dintr-o pasiune particulară şi condus de intenţii sugerate de amorul propriu, avem în faţa noastră, pe liîngă barbarie, îşi un caracter rău. , 273) Prin astfel de conflicte is-a intenţionat adesea isă fie trezită

compătimirea tşi chiar frica ; aceasta, conform legii lui Aristotel, care stabileşte da isoop al tragediei frica şi compătimirea, dar noi nu avem mici frică ide puterea unor drepturi ieşiite din barbarie şi din nenorocirea timpurilor, nici respect faţă de ele, iar compătimirea pe care o putem simţi se transformă imediat în repulsie şi revoltă.

De aiceea singurul deznodământ adevărat al unui astfel de conflict nici nu poate consta decît în ifaptul că astfel de false drepturi nu afinat duse la îndeplinire, cum, de exemplu, nici Ifi-genia, nici Oreste nu isînt sacrificaţi în Aulis şi Tauris.

w) în sfîrşit, un ultim aspect al conflictelor ce-si au -teme-iull în ceea ce ţine de natură este pasiunea subiectivă, oînd ea se sprijină pe bazele naturale ale temperamentului şi caracterului. Aici putem cita ca exemplu ânaim'te de toate gelozia lui Othello. Dorinţa de dominare, ongoliul şi, într-o măsură oarecare, şi dragostea aparţin acestei clase.

Dar aceste pasiuni produc conflicte, (în esenţă, numai întru-cît ele devin motiv oa indivizii, stăpîniţi îşi răpiţi de puterea exclusivă a unui astfel de sentiment, să se întoarcă împotriva a ceea ce este cu adevărat moral si în sine îşi pentru sine îndreptăţit în viaţa omenească, ajungînd astfel într-un conflict mai adînc.

Aceasta ne conduce ila considerarea unui a ii treilea fel principal de conflicte, ce-si iau, propriu-zis, temeiul în puteri spirituale îşi în diferendul lor, îintrucît această opoziţie este provocată prin fapta însăşi a omului.

Y) Am notat .mai sus deja cu privire la conflictele pur naturale că aioestea mu formează decît punct de plecare pentru alte opoziţii ulterioare. Acelaşi este însă mai mult sau mai puţin cazul şi la conflictele chiar adineaori examinate ale celui de-al doilea fel. Toate acestea nu se opresc, îm opere care prezintă um interes mai adînc, la conflictul indicat pînă acum, ci înfăţişează astfel de tulburări îşi opoziţii numai ,ca prilej prealabil din care [x]i- [27] decurg disensiunea şi lupta una împotriva iailteia a puterilor în sine si pentru sine spirituale ale vieţii. Dar ceea ce e spirituali nu poate ifi pus an mişcare decît prin spirit, şi astfel şi conflictele spirituale trebuie să devină reale numai prin fapta omului, pentru a se putea înfăţişa în forma lor veritabilă.

Prin urmare, avem acum, pe de o parte, o dificultate, o piedică, o ofensă, produse printr-o faptă reală a omului ; pe de altă parte, o lezare a unor interese şi puteri îndreptăţite în sine şi pentru sine. Numai luate împreună ambele determinaţii întemeiază adîncimea acestui ultim fel de conflicte.

Principalele cazuri ce se pot întîlni în această sferă pot fi deosebite în felul următor :

aoi) întructît abia acum începem să părăsim sectorul conflictelor care se bazează pe ceea ce ţine de matură, primul caz aii acestui p.ou fel de conflicte este încă în (legătură cu cazurile precedente. Dar întrucât fapta omenească este aceea pe care urmează să se întemeieze conflictul, naturalul înfăptuit de om — înfăptuit nu în (măsura (în care acesta este spirit — poate consta numai în faptul că omul a comis din neştiinţă, neintenţionat, ceva care mai tîrziu i se dovedeşte a fi o lezare a unor puteri morale ce trebuie absolut respectate. Conştiinţa pe care dl o cîştigă imai tîrziu despre fapta sa îl împinge apoi, datorită acestei lezări de care mai înainte nu era conştient, îm conflict şi contradicţie, îm cazul icînd

consideră fapta ca provenind de la el. Opoziţia între conştiinţă şi intenţia avută c î m d s-a comis fapta şi conştiinţa ce i-a urmat despre ceea ce era fapta în sine, constituie aici baza conflictului. Putem socoti ca exemple pe Edip şi Ajax. Fapta lui Bdip, în intenţia şi după ştiinţa lui, oonstă (în faptul că el ucide în luptă un bărbat care îi este străin, dar ceea ce el m-a ştiut, fapta reailă, este în sine (x„ 21 şi pentru sine uciderea propriului său tată. Invers, Ajax omoară în nebunia **lui** turmele grecilor, considerîmdu-de drept căpeteniile grecilor. Gînd, apoi, trezit la conştiinţă, vede cele întîmplate,

ruşinea de fapta sa este aceea care pune stăpînire pe el şi-l aduce în conflict. Ceea ce în chipul acesta a lezat omul neintenţionat trebuie să fie însă ceva ice el consideră, în mod esenţial şi conform raţiunii sale, ca sfânt şi demn de veneraţie. Din contra, oînd această considerare şi venerare este o simplă părere subiectivă şi o superstiţie, un astfel de conflict nu mai poate avea, cel puţin pentru noi, nici un interes mai profund.

j33) Cum însă în categoria despre care este vorba acum conflictul trebuie să fie o ilezare spirituală a unor puteri spirituale printr-o faptă a omului, conflictul mai adecvat constă, în al doilea rînd, într-o lezare conştientă, provenită din această conştiinţă şi din intenţia ei. Punctul de plecare poate fi iarăşi şi aici o pasiune, un act violent, o prostie etc. Războiul troian, de exemplu, are ca punct de plecare răpirea Elenei ; în continuare apoi, Agamemnon sacrifică pe Ifige-nia şi o răneşte .astfel pe mama ei, ucigrâidu-i pe cel mai iubit dintre copii ; Clitemnestra îşi omoară din această cauză soţul ;* Oreste, fiindcă ea l-a omorât pe tatăl său şi pe *rege,* se răzbună ucigîndu-şi mama. Tot astfel în Hamlet; tatăl este ucis în chip perfid, iar mama lui Hamlet ultragiază sufletul celui ucis printr-o grăbită căsătorie cu ucigaşul.

Şi la aceste conflicte punctul principal rămîne faptul că se duce luptă contra a ceva ce este în sine şi pentru sine moral, adevărat, sfînt, ceva pe care omul prin această luptă îl ridică împotriva sa. Ond nu acesta este cazul, un astfel de conflict, întrucât avem o conştiinţă despre ceea ce este cu adevărat moral şi sfînt, rămîne pentru noi fără valoare şi esenţialitate, ca, de exemplu, în cunoscutul episod al *Mahabaratei,* cazul lui Nalas ^{2}w şi al prinţesei Damayanti. Regele Nalais a luat în căsătorie pe lata de principe Damayanti, care avea privilegiul să aleagă liber pe unul dintre peţitorii ei. Ceilalţi pretendenţi plutesc în aer ân formă de spirite. Nalas singur stă pe pâmînt, iar Damayanti a avut bunul gust să aleagă omul. Atunci spiritele se supără şi-l pîndesc pe regele Nalas. Dar mulţi ani de-a rândul nu pot igăsi nimic contra lui, căci 'dl mu se face vinovat de nici o greşeală. iîn sfârşit, ele totuşi cîştigă putere asupra lui, deoarece regele comite o mare crimă urinînd şi păşind pe pămîmtul umezit de urină. După închipuirea inzilor, acest fapt este o vină mare, care nu poate rămâne nepedepsită. De acum spiritele îl au în puterea lor : unul dintre ele îi insuflă dorinţa de joc altul răscoală pe fratele lui Nalas (împotriva lui, şi pierzîndu-işi ia

sfârşit tronul, Nalas se vede nevoit să peregrinsze, sărăcit, împreună cu Damayanti. La urmă trebuie să suporte şi despărţirea de ea, pînă oîrad, după multiple peripeţii, este din nou ridicat la înălţimea fericirii de mai înainte. Adevăratul conflict, în jurul căruia se învârteşte totul, este numai în ochii vechilor inzi o ofensă esenţială a ceea ce este sfînt, după concepţia noastră însă el nu este deoît o absurditate.

Yy) în al treilea rînd însă, nu este nevoie ca ofensa să fie directă, adică mu e necesar oa fapta ca atare, luată deja pentru sine, să fie o ifaiptă generatoare de conflict, ci ea devine astfel numai datorită raporturilor şi împrejurărilor în care ea este înfăptuită şi care i se opun şi o contrazic. Julieta şi Romeo, de exemplu, se iubesc ; în iubire, luată în sine şi pentru sine, nu rezidă nici o lezare ; dar ei ştiu că familiile lor trăiesc în duşmănie şi se urăsc, că părinţii nu vor admite niciodată căsătoria, şi astfel, dat fiind în prealabil acest teren plin de învrăjbire, conflictul este inevitabili. —

Ajungă aceste consideraţii cu totul generale referitoare la situaţia determinată faţă de situaţia generală a lumii. Dacă am vrea să tratăm această problemă pe toate laturile şi cu toate nuanţele ei, acest singur capitol ar da ocazie la cele mai ample dezbateri. Deoarece iscodirea diferitelor situaţii cuprinde în sine o cantitate inepuizabilă de posibilităţi, ceea ce depinde iarăşi, totdeauna de arta **respectiva,** de genul şi specia ei. De exemplu, poveştii îi îngăduim multe ce nu le permitem unui alt gen de concepţie şi reprezentări. în generail însă, găsirea situaţiei este un punct important, care de altfel dă în mod obişnuit multă bătaie de cap îşi artiştilor. îndeosebi îi auzim astăzi pe aceştia pltîngîndu-se de dificultatea de **a** găsi subiectele juste din care să scoată situaţii şi circumstanţe. La prima vedere, poate părea, fără

îndoială, că este mai demn pentru poet să fie original şi să-şi inventeze el însuşi situaţiile, dar acest fel de independenţă nu este latura esenţială. Fiindcă situaţia pentru sine nu constituie ceea ce e spiritual, nu constituie creaţia artistică propriu-zisă, ci se referă numai la materialul exterior în care şi cu care trebuie să fie dezvoltat şi reprezentat un caracter, o constituţie sufletească. Numai oînd este vorba de elaborarea acestui început exterior, ea acţiuni şi caracter, se manifestă activitatea autentic artistică. Putem deci să nu-i arătăm nici un fel ie igratitudine poetului pentru faptul că a născocit el însuşi

această latură în sine nepoetică, şi trebuie să-i dăm voie să scoată, iarăşi şi iarăşi, subiecte din ceea ce avem deja : din istorie, legendă, mit, din cronici, ba chiar şi din materiale şi situaţii deja elaborate artistic : ca în pictură, unde latura exterioară a situaţiei a fost luată din legendele sfinţilor şi destul de adesea

Ui, 278) repetată în mod asemănător. Creaţia propriu-zisă artistică la astfel de reprezentări rezidă mult mai adânc decît un găsirea unor situaţii determinate. — Tot astfel stau lucrurile şi în ice priveşte bogăţia stărilor şi a complicaţiilor înşirate mai înainte. în această privinţă, destul de adesea a fast lăudată arta mai nouă pentru faptul că, în comparaţie cu cea antică, ea ar da dovadă de o mai rodnică imaginaţie. Şi într-adevăr găsim chiar în operele de artă ale evului mediu şi ale epocii modeme cea mai mare variaţie şi alternare de 'situaţii şi evenimente, de întâmplări şi destine. Dar această bogăţie exterioară nu este totul. In ciuda ei, avem puţine drame şi poeme «pice excelente. Căci lucrul prin-$_{t}$ ciipal nu este mersul exterior şi varierea întâmplărilor, ca şi cum acestea, ca întâmplări şi evenimente, ar epuiza conţinutul operei de antă, ci este plăsmuirea imorală îşi spirituală, sînt marile mişcări ale sufletului şi caracterului care se înfăţişează şi se revelează prin mijlocirea procesului acestei plăsmuiri sau creaţii. Dacă considerăm acum punctul începând de la care trebuie să purcedem mai departe, circumstanţele determinate exterioare şi interioare, stările şi relaţiile faţă de situaţie devin, pe de o parte, ceea ce sânt numai datorită sufletului, pasiunii, care le cuprinde şi se păstrează în ele ; pe de altă parte, am văzut că situaţia, în modul-ei-determinat, se diferenţiază în opoziţii, obstacole, complicaţii şi 1 e z ă r i, încât sufletul, afectat de circumstanţe, se simte îndemnat să acţioneze în chip necesar contra ia ceea ce tulbură şi împiedică, opunîndu-se scopurilor şi pasiunilor sale. Numai în sensul acesta începe adevărata acţiune, cînd adică s-a manifestat opoziţia pe care o conţinea în sine situaţia. Dar întrucît acţiunea producătoare de conflict lezează o parte ce-i stă în faţă, ân acest diferend ea provoacă contra ei puterea opusă atacată, şi de astfel de acţiune este nemijlocit legată re ac ţi unea. Abia cu aceasta

ti,. 279) $_{a}$ intrat idealul în plin mod-determinat şi în mişcare. Fiindcă acum stau faţă în faţă, c omb ă t în d u - s e unul pe altul, două interese smulse din armonia lor şi pretinzând cu necesitate, în contradicţia lor reciprocă, o dezlegare. '.;..-

Numai că această mişcare, luată ca întreg, nu mai aparţine capitolului situaţiei şi conflictelor ei, ci duce la considerarea a ceea ce am numit mai sus acţiune propriu-zisă.

3. ACŢIUNEA

Conform gradaţiei urmate de noi pînă acum, acţiunea onstituie al treilea element, alături de starea gene-a l ă a lumii şi de situaţia determinată. —

în raportarea ei exterioară la capitolul precedent am văzut deja că acţiunea presupune circumstanţe care duc la conflicte, la acţiune şi reacţiune. Dar unde trebuie să înceapă acţiunea ân legătură cu aceste presupoziţii nu se poate stabili precis. Fiindcă iteea ce, pe ide o parte, se înfăţişează ca început poate, pe de altă pante, să se dovedească a fi, la rînidul său, rezultat al unor complicaţii anterioare, care ar constitui prin urmare adevăratul început. Dar acestea sînt iarăşi ele însele numai rezultat al unor conflicte precedente etc. în familia lui Agamemnon, de exemplu, lfigenia în Taurida ispăşeşte vina şi nenorocirea familiei ei. Aici, începutul ar fi salvarea Ifigeniei de către Diana, care o aduce la Taurida ; această circumstanţă nu este însă decît urmarea altor evenimente, anume a sacrificiului din Aulida, care la rândul lui este condiţionat de lezarea lui Menelaos, căruia Paris i-o răpeşte pe Elena, şi aşa mai departe şi mai departe, pînă la faimosul ou al Ledei. Tot astfel, subiectul tratat în *lfigenia în Taurida* conţine ca presupoziţie uciderea lui Agamemnon şi întreaga serie de crime în familia lui Tantal. în mod similar se petrec lucrurile ân ciclul de legende teban. Dacă ar trebui să fie reprezentată acţiunea împreună cu întreaga această serie a presupoziţiilor ei, numai arta poetică ar putea, eventual, face faţă

acestei sarcini. Dar deja, conform prover bului, o astfel de realizare a devenit ceva plictisitor şi este considerată ca aparţinând prozei, faţă de extinderea căreia a fost stabilită pentru poezie drept lege cerinţa de a introduce ascultătorul îndată *in mediaş res.* Acum, faptul că nu este în interesul artei de a începe acţiunea determinată cu ceea ce este în chip exterior prim început îşi are temeiul mai adînc în faptul ca un astfel de început nu este început decât cu privire la desfăşurarea exterioară a lucrurilor, iar legătura acţiunii cu acest început nu priveşte decît unitatea empirică a fenomenului, dar

poate fi indiferentă conţinutului propriu-zis a)l acţiunii însăşi. Unitatea egal de exterioară rămîne prezentă şi atunci oînd unul şi acelaşi individ trebuie să dea firiil ce leagă între ele diferitele întlîmplări. Totalitatea circumstanţelor de viaţă, fapte, destine constituie, fără îndoială, elemente ce dau fizionomie individului, dar adevărata lui natură, adevăratul miez al caracterului şi capacităţii lui se manifestă de altfel într-o unică mare situaţie şi acţiune, în a căror desfăşurare el ne revelează ceea ce este el, în timp ce înainte de aceasta el nu era **cunoscut** deoît doar după nume şi exterior.

Prin urmare, începutul acţiunii nu trebuie căutat în susmenţionatul început empiric, ci aici trebuie cuprinse numai circumstanţele care, utilizate de sufletul individului şi de nevoile lui, produc toomai conflictul determinat, a cărui luptă şi dezlegare constituie acţiunea particulară. De exemplu, în *Iliada,* Homer începe îndată cu chestiunea despre care e vorba la ₜ.el, cu mînia **iui** Ahile, şi nu povesteşte mai înainte evenimentele agi» precedente sau istoria vieţii lui Ahile, ci ne prezintă imediat conflictul specific, şi anume în aşa fel, înoît fundalul descrierii pe care o face prezintă un interes deosebit.

Reprezentarea acţiunii ca o .mişcare în sine totală de acţiune, , reacţiune îşi rezolvare ;a conflictului ei aparţine cu deosebire poeziei, fiindcă celorlalte arte nu le este dat sa reţină deoît un moment în desfăşurarea acţiunii şi a realizării ei. Desigur, pe de o parte, ele par, datorită bogăţiei mijloacelor lor, că ar depăşi în această privinţă poezia, întrucât ele ou au la dispoziţia .lor numai întreaga figură exterioară, ci şi expresia prin gesturi, precum şi raportarea lor la figurile înconjurătoare ᵣşi oglindirea în alte obiecte grupate eventual (împrejur. Dar toate acestea sîmt mijloace de exprimare care nu egalează vorbirea în ce priveşte claritatea. Acţiunea este cea mai limpede revelare a individului, a sentimentelor, precum şi a scopurilor lui. Ceea ce este omul în străfundurile lui se realizează numai prin acţiunea lui, iar acţiunea, din cauza originii ei spirituale, oîş'tigă, şi în ce priveşte expresia spirituală, numai în vorbire claritatea şi precizia cea mai mare.

Cînd vorbim în general despre acţiune, avem reprezentarea că ea ar fi de o varietate incalculabilă. Totuşi, pentru artă, cercul acţiunilor potrivite plăsmuirilor ei răimîne în general restrâns, deoarece ea nu are de parcurs decît sfera acţiunii determinate în chip necesar de către idee.

în această privinţă, trebuie să scoatem în Ilumina trei puncte principale ale acţiunii, întrucât arta trebuie să întreprindă reprezentarea ei, puncte ce derivă din următoarele : situaţia şi conflictul ei sînt ceea ce, propriuzis, provoacă mişcarea ei ; dar mişcarea însăşi, diferendul idealului în activitatea lui, nu se manifestă deoît prin reacţiune. Acum, această mişcare conţine :

în primul rînd, puterile generale, care formează conţinutul îşi scopul esenţial ipemtru care se acţionează.

în al doilea rînd, activarea acestor puteri prin mijlocirea indivizilor care acţionează.

în al t re Mea rînd, aceste două laturi trebuie să se unească în ceea ce vrem să numim aici în general caracter.

a) PUTERILE GENERALE ALE ACŢIUNII

a) Oricît ne-am găsi, la considerarea acţiunii, pe treapta moidului-determinat şi a diferendului idealului, totuşi în frumosul veritabil, ifiecare latură a opoziţiei îm care se dezvoltă conflictele trebuie să mai poarte în ea îşi pecetea idealului, şi de acea nu este îngăduit să-i lipsească raţionalitatea şi îndreptăţirea. Interese de natură ideală trebuie să fie acelea care se combat, înoît puterea se ridică împotriva puterii. Aceste interese sînt nevoile esenţiale ale sufletului omenesc, scopurile în ele însele necesare ale acţiunii, scopuri iîn sine îndreptăţite şi raţionale, şi tocmai prin aceasta puteri universale îşi veşnice ale existenţei spirituale ; ele nu sînt însuşi divinul absolut, ci fiii unicei idei absolute, şi din acest motiv, isînit dominante şi valabile ; sânt copii ai unicului adevăr universal, deşi sînt numai momente particulare determinate ale acestuia. Prin modul-lor-determinat, ele pot ajunge, fără (îndoială, în opoziţie una cu atta, dar, cu tot diferendul lor, ele trebuie să posede în ele însele esenţialitate pentru a ise înfăţişa ca ideal determinat. Acestea sînt marile motive ale artei, eternele

raporturi religioase şi morale : familie, patrie, stat, biserică, glorie, prietenie, stare socială, demnitate ; în lumea (romanticului, îndeosebi onoarea şi iubirea etc. în privinţa gradului lor de valabilitate, aceste puteri sînt deosebite, toate sînt însă în ele însele raţionale. în acelaşi timp, ele sînt puterile sufletului omenesc, puteri pe care omul, fiindcă e om, trebuie să le recunoască, să le lase isă-l dirijeze şi acţioneze.

. 284)

Dar ele mu trebuie să se înfăţişeze ca simple drepturi ale unei legiferări pozitive, deoarece forma unei legiferări pozitive repugnă deja îm parte, cum am văzut, conceptului şi formei idealului, iar în parte, conţinutul drepturilor pozitive poate constitui ceea ce în sine şi pentru sine e nedrept, orioît de mult ar fi îmbrăcat el formă de lege. Sus-amintitete raporturi nu sânt însă numai ceea ce esite stabil în mod exterior, ci sînt puteri substanţiale iîn sine şi pentru .sine, care, tocmai pentru că conţin în ele veritabilul conţinut al divinului şi al omenescului, rămîn elementul propulsor al acţiunilor care în cele din urmă se realizează totdeauna.

Din această categorie fac, de exemplu, parte interesele şi scopurile care se combat în *Antigona* lui Sofocle. Creon, regele, în calitate de căpetenie a oraşului, a dat porunca severă ca fiului lui Edip, pornit ca duşman al patriei contra Tebei, să nu i se facă onorurile înmormântării. în acest ordin este cuprinsă o îndreptăţire esenţială, anume grija pentru binele întregului oraş. Dar Antigona este însufleţită ide **o** putere la fel de morală, de sifînta iubire de frate, pe care nu-l poate lăsa neîmmonmîntat, pradă păsărilor. Să nu-tşi îndeplinească îndatorirea **înmormântării** ar fi împotriva pietăţii familiare, motiv pentru care Antigona calcă porunca lui Creon.

p) Acum, fără îndoială, conflictele pot fi introduse în felurile cele mai diferite, dar necesitatea reacţiunii nu trebuie să fie cauzată prin ceva bizar ori respingător, ci prin ceva ce este în sine însuşi raţional şi îndreptăţit. Astfel, de exemplu, în cunoscutul poem german al lui Hartmann von der Aue *Sărmanul Hein-rich,* conflictul este respingător. Eroul este lovit de o boală incurabilă şi, căutînd ajutor, se adresează călugărilor din Sa- lenno. Aceştia pretind că de bunăvoie trebuie să se sacrifice pentru el un om, deoarece nu i s-ar putea prepara leacul vindecător decît dintr-o inimă de om. O biată fată carenl iubeşte pe cavalier ise hotărăşte de bună voie să moară şi pleacă cu el în Italia. Acest lucru e cu totul barbar, iar calma iubire şi devotamentul mişcător al fetei nu pot, din acest motiv, să producă efectul lor deplin. întîlnim, desigur, şi la cei vechi nedreptatea sacrificiului uman ca conflict ; astfel, în istoria Ifigeniei, de exemplu, care iniţial trebuie isă fie jertfită şi apoi trebuie să sacrifice ea însăşi pe fratele său. Pe de o parte însă acest conflict are aici legătură cu alte raporturi, în sine îndreptăţite, pe de altă parte, cum notam mai sus, raţionalul rezidă în faptul

că atît Migenia, oît şi Oreste, sînt salvaţi, puterea acelui conflict nedrept fiind îmf,rîntă. Evident, acesta e cazul şi în sus-amintitul poem al Jui Hartmann von der Aue, întrucît Henric, nevoind el însuşi să aocepte în cele din urmă jertfa, este liberat de boala sa cu ajutor dumnezeiesc, astfel şi fata este răsplătită pentru credincioasa ei iubire.

Sus-amintitelor puteri afirmative iii se alătură îndată altele apuse, adică puterile negativului, ale răului în general. Totuşi, ceea ce este numai negativul nu e îngăduit să-şi găsească locul în reprezentarea ideală a unei acţiuni ca temei esenţial al reacţiunii necesare. Realitatea negativului poate, fără îndoială, corespunde negativului şi esenţei şi naturii lui, dar oînd conceptul interior şi scopul sînt deja în ele însele nule, urîţenia, deja interioară, comportă şi mai puţin frumuseţe autentică în realizarea ei exterioară. Sofistica pasiunii poate, desigur, încerca, prin abilitatea, tăria şi energia 'caracterului, să introducă laturi pozitive în ceea ce este negativ, dar noi nu păstrăm itotuşi decît intuiţia unui mormînt spoit. Fiindcă ceea ce e numai negativ este în general fad şi tern, lăsîndu-ne din această cauză sau vid în suflet, sau repulsie, fie că este motiv propulsor al unei (X,. 285) acţiuni, fie că este întrebuinţat numai ca mijloc spre a provoca reacţiune. Oribilul, nenorocirea, brutalitatea violenţei şi duritatea forţei care depăşeşte mai pot fi suportate de reprezentare cînd sînt ridicate şi purtate de grandoarea plină de conţinut a caracterului şi a scopului urmărit, dar răul ca atare, invidia, laşitatea şi josnicia sînt şi rămîn numai respingătoare. De aceea diavolul pentru sine este o figură proastă, inutilizabilă din punct de vedere estetic, căci el nu este nimic altceva decît minciuna în sine însăşi, şi .din această cauză persoană extrem de prozaică. Tot astfel sînt puteri, desigur, şi furiile urii şi atît de multe alegorii de mai tîrziu de aceeaşi speţă, dar puteri lipsite de independenţă

afirmativă şi de consistenţă, şi nepotrivite pentru reprezentarea ideală, cu toate că şi în această privinţă trebuie stabilită o mare deosebire între ceea ce este permis şi ceea ce este interzis pentru diferitele arte şi felul în care ele îşi înfăţişează, nemijlocit sau nu, obiectul înaintea intuiţiei. Dar răul în sine este în generali sărac şi lipsit de conţinut, fiindcă din el nu iese nimic altceva decât tot numai negativ, distrugere şi nenorocire, în timp ce arta autentică trebuie să ne ofere priveliştea unei armonii n sine. De dispreţuit este îndeosebi josnicia, căci ea provine din invidie şi ură contra a ceea ce este nobil şi

nu se sfieşte să convertească ceea ce este în sine îndreptăţit în mijloc al propriei pasiuni rele sau ruşinoase. Din această cauză, marii poeţi şi artişti ai antichităţii, nu ine oferă spectacolul răutăţii şi al depravării ; din contră, Shakespeare în *Regele Lear,* de exemplu, ne înfăţişează răul în întreaga Iui oroare. Bătrânul Lear lîşi împarte ţara fiicelor sale şi, în nesocotinţa lui, se încrede în vorbele lor făţarnice şi linguşitoare, nepreţuind pe tăcuta îşi preţioasa Cordelia. Acest (fapt este deja ca atare lipsit de judecată, iar neruşinata ticăloşie îşi nerecunoştinţa a fiicelor
(X,. 286) maj marj şj a bărbaţilor lor îl duc lla nebunie în sensul propriu al cuvîntului. In aM fel, adesea, eroii tragediei franceze fac pe grozavii, arogmdu-şi cele mai mari şi imai nobile motive ale acţiunilor lor îşi fac imare caz de onoarea îşi demnitatea lor, ei nimicesc însă iarăşi tot atît de adesea imaginea acestor motive prin ceea ce ei sînt şi înfăptuiesc icu 'adevărat. Dar cu deosebire în ultimul timp a devenit o modă starea de sfâşiere şi de inconsistenţă interioară, care parcurge toate disonanţele respingătoare, praduoînd un umor al oribilului îşi o formă grotescă a ironiei în care s-a complăcut, de exemplu, Theodor Hdfifmann.

y) Prin urmare, conţinutul veritabil al acţiunii ideale trebuie să-l dea numai iputerile în ele însele afirmative şi substanţiale. Dar aceste puteri animatoare, dînd ajung să fie reprezentate, nu trebuie să se înfăţişeze în generalitatea lor ca atare, cu toate că înăuntrul realităţii acţiunii ele constituie momentele esenţiale ale ideii, ci trebuie să fie plăsmuite ca indivizi independenţi. Oînd nu se înfăptuieşte acest lucru ele rămîn idei .generalle sau reprezentări abstracte care nu aparţin domeniului artei. Pe .oît de puţin este îngăduit ca ele să-şi tragă originea din simplul capriciu al imaginaţiei, tot atît de mult e necesar ca ele să se concretizeze în formă determinată şi încheiată, prezentîndu-se astfel ca individualitate în ele însele. Totuşi, nu este îngăduit nici ca acest mod-determinat -să se disperseze pînă la particularitatea existenţei exterioare, nici să se contracteze în interioritate subiectivă, fiindcă altfel individualitatea puterilor generale ar trebui angajată in toate complicaţiile existenţei mărginite. Prin urmare, pe această latură, modul-deter-minat-de-a-fi al individualităţii lor nu trebuie să fie înfăptuit în toată plenitudinea lui.

Ca cel mai autentic exemplu pentru o astfel de apariţie şi dominaţie a puterilor generale în forma lor independentă pot fi
(XL 287) aduşi zeii greci. Oricum is-ar înfăţişa ei, zeii eleni isînt totdeauna

senini îşi fericiţi. Ca zei individuali, unii din ei ajung, desigur, să fie implicaţi fin lluptă, dar, ichiar îşi în conflict fiind, ei nu-l iau pînă la urmă atît de în serios lîncît să se concentreze asupra unui scop determinat cu toată energia îşi consecvenţa caracterului şi a pasiunii :şi să-şi afle pieirea în Ilupte pentru realizarea acestui scop. Ei nu fac decît doar să se amestece ici îşi colo, în cazuri concrete, fac dintr-un interes determinat propriul lor .interes, abandonează însă tot atît de uşor acest interes, reîntorcîndu-se **fericiţi** înapoi pe înaltul Olimp. Astfel, îi vedem pe zeii lui Homer în luptă, războimdu-se între ei ; acest fapt rezidă în madul-lor-deteraninat, ei rămîn însă totuşi fiinţe şi moduri-determinate universale. De exemplu, bătălia se dezlănţuie cu furie : eroii apar unul după altul, unul dîte unul ; acum indivizii se pierd lîn (învălmăşeala şi larma igenerală, ei nu mai sînt moduri special determinate care s-ar putea distinge unul de celălalt, o îmbulzeală generală si un .spirit «general sînt în fierbere şi în luptă, iar acum puterile universale, zeii înşişi, sînt aceia care intră în luptă. Dar din «astfel de complicaţii şi conflicte zeii se retrag iarăşi în llumea independenţei şi a liniştii lor. Cădi individualitatea formei lor iîi implică, desigur, *n* lucruri accidentale, totuşi, universalul divin fiind la ei preponderent, ceea ce este individual în fiinţa lor rămiîne mai mult figură exterioară deoît să străbată pînă la nivelul veritabilei subiectivităţi interioare. Modul-determinat este o formă care doar se lipeşte, mai mult sau mai puţin, de natura divină. Dar tocmai independenţa şi calmul lor lipsit de griji (le conferă acea individualitate plastică oare nu-şi iface nici o grijă şi nici un .gând în privinţa determinării. Din acest motiv, nici în activitatea lor care se desfăşoară în realitatea concretă nu există la zeii homerici consecvenţă fenmă,

deşi ei totdeauna isînt angajaţi în acţiuni variate şi schimbătoare, căci lor numai materia şi interesul unor întîmplări ome-neşti temporare le poate da ocazie să facă ceva. De asemenea, la zeii eleni mai găsim şi alte particularităţi proprii, care nu pot fi totdeauna derivate din conceptul generai al oricărui zeu determinat ; Mercur, de exemplu, este omoratorul lui Argus, Apolo, omorîtorul şarpelui Piton, Iupiter are nenumărate amoruri şi o agaţă pe Iunona de o nicovală etc. Aceste istorii şi atâtea altele nu sînt deaît simple accesorii agăţate în mod simbolic şi alegoric de ceea ce ţine de elementul natură în firea zeilor, accesorii a căror origine mai precisă va trebui s-o arătăm ceva mai tîrziu.

Desigur, îşi lîn arta modernă ise lîntîlneşte concepţia unor puteri determinate işi totodată generale lîn sine. Dar acestea sînt în cea mai mare parte numai sterpe şi reci alegorii ale urii, de exemplu, ale invidiei, .geloziei, în general ale virtuţilor şi viciilor, alle credinţei, speranţei, dragostei, fidelităţii etc. în toate acestea noi nu credem, căci, în ce ne priveşte, singură subiectivitatea concretă este aceea pentru care simţim un interes mai profund în reprezentările artei, îndît nu dorim să vedem înfăţişate înaintea noastră pentru ele însele amintitele abstracţii, **ci** numai ca momente îşi laturi afle caracterelor omeneşti, ale modului lor particular de a fi şi ale totalităţii Hor. In chip asemănător, îşi îngerii nu au în sine generalitate şi independenţă, cum au Marte, Venius, Apolo etc, sau cum au Okeanos şi Helios, ci ei există, desigur, pentru reprezentare, dar ca servitori particulari ai unicei şi substanţialei fiinţe divine, care nu se fărâmiţează în individualităţi atît de independente cum sînt celle pe care ni le prezintă cercul zeilor greoi. De aceea noi nu avem imaginea intuitivă a mai multor puteri obiective subzistente în sine, care ar putea fi reprezentate pentru .ele însele ca indivizi divini, ci găsim conţinutul esenţial aii acestor puteri fie în formă obiectivă în unicul Dumnezeu, fie realizat în mod particular şi subiectiv ca acţiunii şi caractere omeneşti. Dar tocmai în mai sus-amin-- 28») tita autonomizare şi individualizare lîşi are originea reprezentarea ideală a zeilor.

b) INDIVIZII CARE ACŢIONEAZĂ

Gînid este vorba de idealurile de zei, considerate de noi tocmai adineaori, nu-i este greu artei isă-işi păstreze idealitatea care i se cere. Dar îndată ioe este vorba să se treacă la acţiunea concretă, ,se iveşte o dificultate particulară pentru reprezentare. Fără (îndoială, zeii şi puterile universale în general sînt adică ceea ce pune în mişcare acţiunea, dar în realitate inu trebuie să li se atnibuie acţiune individuală propriu-zisă, ci acţiunea îi revine omului. In felul acesta, obţinem două laturi separate ; pe o latură se găsesc amintitele puteri universale în substanţialitatea lor ce se bazează pe ea însăşi şi care, din acest motiv, este o substanţialitate mai abstractă ; de cealaltă parte se află indivizii umani, cărora le aparţine hotărârea şi ultima decizie iîn acţiune, precum îşi înfăptuirea reală. Conform adevărului, eternele puteri dominante sînt imanente eului esenţial al omului, ele constituie latura substanţială a caracterului său, dar întruGÎt sînt concepute în însăşi divinitatea dor ca indivizi, şi prin aceasta ca unele care se exclud, ele intră de îndată într-un raport exterior faţă de subiect. Acest fapt atrage idupă isine aici o dificultate esenţială ; **căci** în acest raport dintre zei îşi oameni rezidă nemijlocit o contradicţie. Pe de o parte, conţinutul zeilor este proprietate, pasiune individuală, hotărâre si voinţă a omului, pe de altă parte însă zeii sânt concepuţi şi scoşi în evidenţă ca puteri existente în sine îşi pentru sine, puterii nu numai neatîrnătoare de subiectul individual,, ci puteri care-l mlînă işi-l determină pe acesta, astfel îndît aceleaşi determinaţii sînt reprezentate odată în formă de individualitate divină de sine stătătoare, iar altă dată ca ceea ce-i este imai propriu inimii omeneştii. Din această cauză, apare periclitată atît libera neatârnare a zeilor, cit şi libertatea indivizilor care acţionează. Mai ales cînd li se conferă zeilor putere care comandă, suferă independenţa umană pe care noi am stabilit-o însă ca fiind .cerinţa absolut esenţială pentru idealul artei. Avem aici acelaşi raport a cărui problemă se pune şi în reprezentările religioase creştine. Astfel, de exemplu, se spune că spiritul lui Dumnezeu duce la Dumnezeu. Atunci însă interiorul uman poate apărea ca teren pur pasiv asupra căruia acţionează spiritul lui Dumnezeu, iar libertatea voinţei omeneşti este nimicită, întrucît hotărârea divină a acestei .acţiuni rămîne pentru om oarecum un fel de fatalitate în care el nu este prezent cu propriul său eu esenţial.

a) Dacă acest raport este 'astfel conceput înoît omul care acţionează stă în faţa lui Dumnezeu în chip exterior, ca în faţa a ceea ce este substanţial, relaţia dintre om şi Dumnezeu rămîne cu totul prozaică, fiindcă Dumnezeu porunceşte, iar omul nu are dedît să asculte. De exterioritatea reciprocă a zeilor şi a oamenilor n-au fost iîn stare să se ţină departe nici chiar poeţii mari. De exemplu, la Sofoole, după ce a

făcut să nu reuşească înşelăciunea lui Odiseu, Filoctet persistă în hotărîrea sa de a nu merge cu .el în tabăra grecilor, pînă cînd, în isfîrşit, intervine Hercule, ca *deus ex machina,* şi-i porunceşte .să cedeze dorinţii lui Neoptolem. Conţinutul acestei apariţii este, desigur, motivat suficient şi ea este şi aşteptată, dar întorsătura rămlîne totdeauna străină şi exterioară şi, în cele mai nobile tragedii ale sale, oofocle ou face uz de acest fel de reprezentare prin care, dacă

se face un pas în plus, zeii devin simple maşini, iar indivizii simple instrumente ale unui liber arbitru care le este străin.

în chip asemănător îintfflnim, mai ales în genul epic, intervenţii de ale zeilor care apar exterioare libertăţii omeneşti. De exemplu, Henmes îi conduce pe Priam la Ahile, Apolo îl loveşte pe Patrocle între umeri şi-i pune capăt zilelor. Tot astfel, ade- sea ţesături mitologice isînt astfel întrebuinţate, încât ele iau la indivizi înfăţişarea unei existenţe exterioare. De exemplu Ahile este cufundat de mama sa în Styx, devenind astfel până la călcîie invulnerabil şi inviinicibil. Dacă ne reprezentăm acest fapt în imod raţional, dispare toată vitejia şi esenţa de erou a lui. Ahile devine, dintr-o trăsătură spirituală a caracterului, o calitate pur fizică. Epicului însă i se poate îngădui un astfel de mod de reprezentare mult mai curând decît genului dramatic, deoarece în poezia epică latura interiorităţii intenţiei trece pe al doilea plan cînid este vorba de înfăptuirea scopurilor, lăsînd în general exteriorităţii un spaţiu de mişcare mai larg. De aCeea acea reflexie a intelectului care conferă poetului sarcina absurdă ca eroii săi să nu fie eroi trebuie să se prezinte cu cea mai mare precauţie, căci şi în astfel de trăsături se poa'te păstra, cum vom vedea iîndată, raportul poetic între zei işi oameni. Dimpotrivă, prozaicul se manifestă îndată ce puterile prezentate ca independente sînt în sine lipsite de substanţă şi nu aparţin decât arbitrarului fantastic *şi* bizareriei unei false originalităţi.

f) Raportul cu adevărat ideal constă în identitatea zeilor şi oamenilor, identitate care trebuie să fie perceptibilă şi atunci cînd puterile universale vin opuse, ca independente şi libere, persoanelor care acţionează şi pasiunilor acestora. Anume, conţinutul itrebuie să se dovedească de îndată a fi propriul interior ai indivizilor, încât, pe de o parte, puterile dominante apar individualitate pentru sine, pe de altă parte însă acest ce exterior omului se înfăţişează ca ceva ce-i este imanent spiritului şi caracterului lui. De aceea rămîne în sarcina artistului să servească de mijlocitor între cele două laturi deosebite şi să le unească cu o fină legătură, făcînid începuturile vizibile în interiorul omenesc, scoţînd însă în evidenţă şi universalul şi esenţialul care acţionează aki şi prezentîndu-i intuiţiei individualizat pentru sine. Sufletul omului trebuie să ise reveleze pe sine îm zei, oare sînt formele generale şi independente a ceea ce acţionează şi stăpâneşte în interiorul său. Numai atunci sînt zei'

totodată zei ai propriei sade inimi. De exemplu, cînd auzim pe cei vechi «spunând că Venus sau Amor a depus stăpînire pe inimă, fără îndoială că Venus şi Amor sînt mai întîi puteri exterioare omului, dar iubirea este tot atît de mult şi o înclinare şi o pasiune care aparţine sufletului uman ca atare, constituind propriul interior all acestuia. în acelaşi sens se vorbeşte adesea despre Eumenide. Mai întîi, ne reprezentăm fecioarele răzbună-

«toare ca pe nişte furii care urmăresc în chip exterior pe criminal, dar această urmărire este în acelaşi timp furia interioară care străbate prin sufletul criminalului, iar Sofocle face uz de acest cuvînt şi în sens de ceea ce este interior şi propriu omului, ca de exemplu în *Edip la Colona* (v. 1434) unde Eriniile înseamnă însuşi Edip îşi blestemul tatălui, puterea sufletului său rănit asupra fiilor săi. Este, prin urmare, şi just şi nejust să fie în general declaraţi zeii ca puteri fie numai exterioare omului, fie ca puteri ce-i sînt numai imanente, căci ei sînt şi una şi alta. Din această cauză, la Homer, acţiunile zeilor şi ale oamenilor se amestecă mereu unele cu altele ; zeii par să înfăptuiască ceea ce e străin omului, şi îndeplinesc totuşi numai ceea ce constituie propriu-zis substanţa sentimentelor şi a interiorului său. în *lliada* de exemplu, când Ahile, în ceartă cu Agamemnon, vrea să ridice sabia contra acestuia, apare Atena la spatele lui şi, vizibilă numai lui, îl apucă ide părul lui galben ca aurul. Hera, egal de îngrijorată pentru Ahile şi Agamemnon, vrea să ridice Atena, iar intervenţia ei apare cu totul independentă de dispoziţia sufletească a lui Ahile. Pe de altă parte însă, «ne putem uşor închipui că Atena care apare subit, judecata cuminte care frânează -mîna eroului, este de natură interioară şi că totul este un eveniment care se desfăşoară în sufletul lui Ahile. Homer însuşi ne indică acest fapt cu cîteva versuri mai înainte *(lliada,* I, v. 190), cînd ne descrie cum deliberează Ahile în sufletul său:

„73 6ye (pdcayavov ou spuaaajzsvoţ Tiaaa [J.7]pou, Toi.? [xsv âvaffTYjaet.Ev, 6 8"ATpEtSy]v svapîi;oi, Y)s oXov Ttauaeisv, py]Tuasi. TE •9-jt.6v"[1]

Această întrerupere interioară a mîniei, această înfrînare, care e o putere străină faţă de mînie — iniţial Ahile se înfăţi-

[1] „Sau de la coapsă din teacă să-şi smulgă el spada tăioasă Şi să înlăture îndată mulţimea, să-njunghie pe-Aitride, Ori supărarea să-şi curme şi capăt să puie pornirii". (Traducerea lud G. Murnu.)

şează plin cu totul numai de mânie —, poetul epic are pe deplin drapt s-o reprezinte ca pe o întâmplare exterioară. La fel o vedem pe Minerva în *Odisea* ca însoţitoare a lui Telemac. Această însoţire este deja mai greu de conceput, ca fiind în acelaşi timp interioară, petrecîndu-ise în isuffletul lui Telemac, cu toate că nici aici nu lipseşte llegătura dintre exterior şi interior. Ceea ce constituie în general senînătatea zeilor homerici şi ironia cuprinsă în adorarea lor este faptul că independenţa şi seriozitatea lor dispar în măsura in care ei se înfăţişează ca puteri propriii însuşi sufletului omenesc şi lasă prin aceasta ca omul să fie în ei da sine însuşi.

Dar nu aste nevoie să căutăm atît de departe un exemplu perfect al transformării unei astfel de maşinării zeeşti pur exterioare în ceva subiectiv, în libertate îşi frumuseţe morală. în *Ifigenia în Taurida* Goethe a dat creaţia cea mai demnă de admirat îşi cea umai frumoasă cu putinţă în aceaistă privinţă. La Euripide, Oreste cu Ifigenia fură chipul Dianei. Acesta nu e ali-ceva deoît un furt. Apare Toas îşi dă poruncă isă fie urmăriţi şi să li se ia chipul zeiţei, pînă ce, la sfîrşit, se iveşte în mod cu totul prozaic Atena, poruncindu-i lui Toas să se oprească, fiindcă ea şi-aşa l-a recomandat deja pe Oreste lui Poseidon, x_t. 294) care, de dragul ei, ll-a dus departe în largul mării. Toas ascultă îndată, răspunzînd la admonestarea zeiţei (v. 1442 şi 43) : „Puternică Atena, cine, auzind cuvintele zeilor, nu se supune este un nesocotit... Nu se cuvine isă luptăm contra puterii zeilor".

în acest raport nu vedem altceva decît o poruncă exterioară şi rigidă a Atenei îşi o simplă ascultare tot atît de lipsită de conţinut a lui Toas. Din contra, la GoeShe Ifigenia devine zeiţa ;şi crede în adevărul din ea însăşi, din sufletul omenesc. în acest sens se îndreaptă ea către Toas, ziicînd : „Oare numai bărbatul are 'drept isă săvîrşească fapte măreţe ! Imposibilul numai el îl strânge oare la puternicu-i piept de erou ?"

Ceea ce la Euripide realizează porunca Atenei, adică convertirea lui Toas, Ifigenia lui Goethe caută să obţină, şi de fapt îşi obţine, trezind în el sentimente adînci *şi* reprezentări profunde : „O îndrăzneaţă încercare îmi frământă pieptul. Nu voi scăpa de o învinuire mare şi nici de un mare rău dacă nu izbutesc ; inumai în grija ta o las ! Dacă eşti cu adevărat aşa cum ţi-a mens vestea bună, dovedeşte-o cu ajutorul tău şi preamăreşte prin mine adevărul !". — Iar cînd Toas ripostează : „Crezi tu

că scitul aspru şi barbar aude glasul adevărului şi al omeniei pe care atreu-elenul nu l-a auzit ?", ea îi răspunde, pătrunsă de cea mai vie şi curată credinţă : „îl aude, fiecare, născut sub oricare cer şi prin a cărui inimă curge limpede şi nestingherit izvorul vieţii". Atunci, jcu încredere în înalta lui demnitate, Ifigenia face apel la mărinimia şi la blândeţea lui, îi mişcă inima şi-l învinge, **stordtodu-i cu** mijloace umane şi frumoase învoirea să se reîntoarcă la ai săi. Căci numai de aceasta e nevoie. De chipul zeiţei Ifigenia nu are nevoie, şi poate pleca fără să recurgă la vicleşug şi înşelătorie, în timp ce Goethe tălmăceşte nemărginit de frumos, uman şi conciliator, cuvântul zeesc cu dublu înţeles : ‚J)acă aduci în Grecia sora-ţi care stă fără voia sa în sanctuarul de pe malul Tauridei, blestemul ise dezleagă", în sensul că pura şi sfânta Ifigenia, sora, este ichipul zeesc şi ocrotitoarea casei. ‚Frumas şi măreţ ni se înfăţişează sfatul zeiţei" zice Oreste către Toas ji Migenia. **„întocmai** ca pe-un chip islfînit ide care strîns e legată prin tainic cuvânt divin soarta de neclintit a cetăţii, te-a luat şi te-a dus, tu, 'ocrotitoare a icasei, păstrîndu-te în loc liniştit şi sfînt spre binele fratelui tău şi al celor ai tăi ; oînd orice mântuire pe acest întins pământ părea pierdută, tu ne redai totul". Pjrin puritatea îşi frumuseţea morală a naturii intime a sufletului său, Ifigenia a arătat şi mai înainte faţă de Oreste acest fel de a fi, împăciuitor şi aducător ide vindecare. Fără îndoială, recunoaşterea ei *Al* înfurie pe dl, care nu mai nutreşte nici o credinţă în pacea sufletului său isfişiat, dar dragostea curată a sorei sale îl vindecă de tot chinul cauzat de ifuriile interioare : „în braţele tale m-a strâns pentru ultima oară răul cu toate ghearele sale, şi [groaznic mă zgudui până în măduva oaselor ; apoi dispăru ca un şarpe în gaură. Din nou gust eu acum, mulţumită ţie, vasta lumină a zilei".

în privinţa aceasta, ca în toate celelalte privinţe, frumuseţea adîncă a acestui ipoem nu poate fi îndeajuns admirată.

Cu subiectele creştine însă stăm mai rău decît cu cele antice, în legendele sfinte, şi în general în domeniul reprezentării creştine, avem, fără îndoială, prezentă în credinţa generală apariţia Im Hristas, a Măriei, a altor sfinţi etc, dar imaginaţia şi-a creat alături, în sfere înrudite, tot felul de fiinţe fantastice, ca vrăjitoare, strigoi, spirite îşi multe altele similare, în conceperea cărora — cînd ele se înfăţişează ca puteri străine omului, iar

acesta se apleacă fără rezistenţă interioară sub puterea farmecelor, minciunilor şi înşdlătoriilor — întreaga plăsmuire poate fi dată pradă tuturor aberaţiilor şi oricărui arbitrar al întîmplăriL In privinţa aceasta, artistul trebuie să caute mai ales ca libertatea şi independenţa hotărârii omului să rămână păstrate. Shakespeare a dat sub acest raport cele mai excelente modele, în *Mucbeth,* de exemplu, vrăjitoarele apar ca puteri exterioare care hotărăsc în prealabil soarta lui Macbeth. Totuşi, ceea ce anunţă ele, este cea mai secretă şi mai proprie dorinţă a lui, care i se prezintă şi i se revelează în chipul acesta numai aparent exterior. Şi mai frumoasă şi mai profundă âincă este apariţia spiritului în *Hamlet,* tratată numai ca o formă obiectivă a bănuielii interioare a lui Hamlet. îl vedem pe Hamlet apărînd muncit de sumbrul sentiment că trebuie să se fi întâmplat ceva îngrozitor ; atunci îi apare spiritul tatăului său, dezvelindu-i întreaga crimă. După această descoperire provocatoare, ne aşteptăm ca Hamlet să pedepsească de îndată şi cu asprime fapta şi-l considerăm cu totul îndreptăţit să se răzbune. Dar Hamlet şovăie şi iar x„ 297) şovăie. Această pasivitate i s-a reproşat lui Shakespeare, spunîn-du-se că în parte piesa nu vrea să mişte din loc. Dar Hamlet este o natură slabă din punct de vedere ipraciic, e un suflet frumos, retras în sine însuşi, care nu se poate decide decît cu greu să iasă din această armonie interioară ; e melancolic, subtil„ ipohondru şi-adînc, şi din acest motiv nu este înclinat să acţioneze prompt. De altfel, şi Goethe a rămas pe lingă părerea că Shakespeare ar fi voit să înfăţişeze în *Hamlet:* o faptă mare pentru un isufilet care nu era pe măsura faptei. Şi Goethe găseşte că piesa a fost plăsmuită cu acest înţeles. „Aici a fost săcUt un stejar — spune Goethe — într-un vas costisitor care n-ar fi trebuit să primească în cuprinsul lui decît flori delicate ; rădăcinile se întind, iar vasul e nimicit". Dar Shakespeare mai aduce, în legătură cu apariţia spiritului, încă o trăsătură mult mai admcă: Hamlet şovăie, fiindcă dl nu crede oirbeşte spiritului. „Spiritul pe care l-am văzut poate fi un diavol, iar diavolul are putere mare să ia o formă plăcută ; într-adevăr, şi poate faţă de slăbiciunea şi melancolia mea (căci e foarte puternic cu spirite ca mine). înşală-mă pentru a mă putea condamna ' Voi avea temeiuri mai sigure decît acesta : piesa va fi cursa în care voi prinde conştiinţa regelui". Aici vedem că apariţia ca atare nu dispune pur şi simplu de Hamlet, ci acesta se îndoieşte, căutînd să ajungă la certitu-

dine cu ajutorul unor dispoziţii luate de el însuşi înainte de a acţiona.

y) Puterile universale, în sfârşit, puteri ce nu se înfăţişează numai pentru sine ca puteri de sine stătătoare, ci sînt vii de asemenea şi în sufletul uman, imiiş'Cîndu-l în ceea ce are el mai intim, le putem numi, după cei vechi, cu cuvîntull : 7tâ6o; Acest cuvtînt se lasă cu greu tradus, căci cu „pasiune" se asociază totdeauna noţiunea secundară de neînsemnat, vulgar, în timp ce noi pretindem că omul mu trebuie să fie subjugat de pasiuni. Din acest motiv, noi atribuim aici cuvîntului patos un sens mai înalt şi mai general, lipsit de această nuanţă secundară de ceva reprobabil, particular etc. Astfel, de exemplu, iubirea sfîntă de soră a Antigonei este un patos, în menţionatul înţeles grec al cuvîntului. Luat în acest sens, patosul este o putere în sine justificată a sufletului, un conţinut esenţial al raţionalităţii şi al liberei voinţe. Oreste, de exemplu, nu-şi omoară mama pornind dintr-un impuls interior al sufletului pe care l-am numii pasiune, ci patosul care-l mînă la faptă este bine cumpănit şi absolut precugetait. în privinţa aceasta, nici nu putem spune .că zeii posedă patos. Ei nu sînt decît conţinutul general a ceea ce în individualitatea omenească lîmpdnge la decizii şi acţiuni. Dar zeii ca atare îşi păstrează calmull şi lipsa lor de pasiuni, iar dacă se ajunge şi între ei la ceartă şi discordie ei nu le iau în serios, sau cearta lor are mai curând o semnificaţie general-simbolică decît ar fi ea un război general al zeilor. Deci patosul trebuie să-tl limităm la acţiunile omeneşti şi să înţelegem prin el conţinutul esenţial şi raţional prezent în eul substanţial al omului şi care îi umple îşi-i pătrunde întreg sufletul.

oca) Numai că patosul constituie centrul ipropriu-zis, domeniul autentic al artei. Reprezentarea lui este ceea ce e în primul .rînd eficient atât lîn opera de artă, *tăi* şi lîn cel ce o contemplă, i Fiindcă patosul

atinge o coardă care răsună în sufletul oricărui I om ; oricine cunoaşte conţinutul valoros şi raţional care rezidă într-un patos adevărat, şi-l recunoaşte. Patosul ne mişcă fiindcă el este în sine şi pentru sine ceea ce e puternic în existenţa umană. Sub acest aspect, exteriorul, mediul naturii înconjurătoare şi punerea ei 'în scenă nu pot apărea decât ca accesorii subordonate spre a sprijini efectul (patosului. De aceea natura trebuie în chip esenţial folosită simbolic, lăsînd să se reflecte din ea pa- tosul care constituie adevăratul obiect al reprezentării artistice. Pictura peisagistică, de exemplu, este, ca atare, deja un gen mai

puţin important decât pictura cu subiecte istorice : dar, şi acolo unde se înfăţişează de sine stătătoare, ea trebuie să trezească un sentiment igeneral îşi să posede forma unui patos. — S-a spus în privinţa aceasta că arta trebuie în .general să emoţioneze. Dar, dacă acest principiu are valoare, se pune în chip esenţial întrebarea : prin ce mijloace e îngăduit să fie produsă emoţia în artă ? Emoţia în general este senzaţie de mişcare împreună cu ceva sau cineva, iar oamenii, mai ales în ziua de azi, pot fi uşor mişcaţi. Cine varsă lacrimii, seamănă lacrimi, care cresc uşor. Dar în artă nu trebuie să producă emoţie, să mişte decît patosul în el însuşi veritabil.

tP) De aceea nu e îngăduit ca patosul să fie, nici în genul comic, nici în cel tragic, o simplă prostie îşi o marotă subiectivă. Timon, de exemplu, la Shakespeare, este un mizantrop cu totul superficial ; prietenii l-au secătuit în petreceri, i-au niîmcat averea, iar când el însuşi are nevoie de bani, îl părăsesc. Acum devine el un duşman pătimaş aii oamenilor. Lucru de înţeles şi natural, dar nu e patos în sine îndreptăţit. în *Mizantropul,* lucrare de tinereţe a lui Schiller, o ură similară este în şi mai mare măsură o toană modernă. Fiindcă aici duşmanul oamenilor este în plus un bărbat foarte nobil, care gândeşte, are o mare putere de discernământ, e generos ou ţărani săi, pe care i-a eliberat de iobăgie, şi e plin de iubire faţă de fiica sa, pe cât de frumoasă, pe atât de amabilă. în fel asemănător se chinuieşte Quinctius Heimeran von Flamming din romanul lui August Lafontaine cu mania sa privitoare la rasele omeneşti etc. Mai ales, icea mai nouă poezie s-a cocoţat însă într-o regiune a fantasticului şi a minciunii, urmărind isă producă efect prin bizareria ei, dar nefiind în stare să trezească ecou în nici o inimă [800)] sănătoasă, fiindcă în astfel de rafinament al reflexiei asupra a ceea ce este adevăr în om se volatilizează orice conţinut autentic. Dar şi invers tot ce se sprijină pe o doctrină, pe convingerea că aceasta conţine adevărull, întrucât o astfel de cunoaştere constituie tema principală, nu oferă patos autentic pentru reprezentarea artistică. Din categoria aceasta fac parte cunoştinţele şi adevărurile ş t i n ţ i f i ic e, deoarece de ştiinţă ţine un mod de formaţie specific, un efort 'multiplu şi o multilaterală familiarizare cu o ştiinţă determinată, cunoaşterea valorii acesteia. Dar interesul pentru acest fel de studii nu e o forţă universală. care ar mişca sufletul omenesc, ci este totdeauna limitată la un anumit număr de indivizi. Greutăţi similare prezintă tratarea

doctrinelor pur religioase, anume când ele trebuie dezvoltate conform conţinutului lor cel mai adânc. Conţinutul general al religiei, credinţa în Dumnezeu etc, constituie fără îndoială un interes al oricărui suflet mai adânc, dar când este vorba de această credinţă nu incumbă artei să explice dogmele religioase şi să lămurească în chip special adevărul lor, şi de aceea arta trebuie să se reţină de a se angaja în astfel de explicaţii. Inima omenească o credem capabilă de orice patos, de toate motivele puterilor imorale care prezintă interes pentru acţiune. Religia priveşte mai mult felul de a simţi, mai mult cerul inimii, în general consolarea şi înălţarea individului în sine însuşi, decît acţiunea propriu-zisă. Căci ceea ce este divin în religie ea acţiune e moralitatea şi puterile particulare ale moralităţii. Faţă de cerul pur al religiei, aceste puteri însă se raportează la ceea ce e lumesc şi pnopniu-zis omenesc. în esen-ţialitatea sa, acest omenesc era la cei vechi conţinut al zeilor, care, din această cauză, şi în ce priveşte acţiunea puteau fi complet încorporaţi în reprezentarea acesteia. *)OŢ(~-*

De aceea, dacă ne întrebăm care e cuprinsul patosului ce ($X_{]t}$ 3oi aparţine aici, numărul unor astfel de momente substanţiale ale voinţei este neînsemnat, iar cuprinsul lor e mic. îndeosebi opera vrea şi trebuie isă se limiteze la un cerc restnîns al lor, iar noi ascultăm mereu tânguirile şi bucuriile, nefericirea şi fericirea iubirii, gloriei, onoarei, eroismului, prieteniei, dragostei de mamă, iubirii cqpiilor, a soţilor etc. j

YY) Dar un lastfel de patos cere ân chip esenţial să fie reprezentat şi descris. Şi anume trebuie să fie un suflet bogat în sine însuşi, care introduce în patosul său bogăţia interiorului său şi nu rămîne numai concentrat şi intensiv, ci se exteriorizează în mod extensiv, devenind figură complet dezvoltată.

Această concentrare interioară şi exteriorizare detenmină mari deosebiri ; diferitele individualităţi etnice isânt si în această privinţă esenţial deosebite. Popoarele care au o reflexie cultivată sânt mai elocvente în exprimarea pasiunilor lor. Cei vechi, de exemplu, erau obişnuiţi să analizeze în adîncime patosul care animă indivizii, fără a aluneca prin aceasta ân reflexii reci ori în vorbărie. în privinţa aceasta, şi francezii sînt patetici, iar elocvenţa lor în exprimarea pasiunilor nu e totdeauna numai simplă vorbărie, aşa cum ne închipuim adesea noi germanii în sufletul nostru concentrat, întrucât exprimarea multilaterală a sentimentului nouă ne apare ca o nedreptate ce i se face acestuia.

în privinţa aceasta a existat în Germania un timp când în poezie, mai ales spiritele tinere, sătule de iapa retorismului francez, au cerut naturaleţe şi au împins lucrurile atât de departe, încît expresia se compunea îndeosebi din interjecţii. Dar icu simple ah ! şi oh ! sau ou blestemele imîniei, cu tunete şi trăsnete nu poate fi rezolvată chestiunea. Forţa unor simple interjecţii e o forţă rea şi iconstituie modul de exprimare al unui suflet încă 802) primitiv. Spiritul individual în care se înfăţişează patosul trebuie să fie un spirit plin de conţinut, în stare să se desfăşoare şi să se exprime.

în această privinţă, şi Goethe şi Schililer prezintă un contrast uimitor. Goethe este imai puţin patetic decît Schiller şi posedă un mod de ireprezentare lartiistică mai mult intensiv ; mai ales în lirică, Goethe rămlîne mai reţinut lîn sine ; cântecele lui lasă să se vadă ceea ce urmăresc, aşa cum îi sade bine iubirii, fără să explice totul. Dimpotrivă, lui Schiller lîi place să-işi desfăşoare pe Ilarjg patosul, cu o mare limpezime şi avînt al exp*ri-mănii. în *Wandsbecker Boten* (voi. I, p. 153), Glaudius a pus în chip similar faţă în faţă pe Voltaire icu Shakespeare : unul este ceea ce celălalt pare ia ifi : , Jvlaître Arouet spune: pllîng, şi Shakespeare plânge". Dar în artă avem de-a face tocmai cu ceea ce se spune şi cu ceea ce pare .şi nu cu existenţa reaiă, naturală. Dacă Shakespeare ar p 1 î n *g* e numai în timp ce Voltaire ar p ă r e a că pliînge, Shakespeare ar fi un prost poet.

Prin urmare, pentru a fi *n* sine ooncr-et aşa cum pretinde arta ideală, patosul trebuie isă .fie plăsmuit ca patos al unui spirit bogat şi integral. Aceasta ne duce la a treia latură a acţiunii, la considerarea mai de aproape a caracterului.

c) CARACTERUL

Am plecat de la puterile substanţiale universale ale acţiunii. Pentru a acţiona şi a se realiza, ele au nevoie de i n d i v i-dualitatea omenească, în care ele apar ca patos propulsor. Dar generalul acestor puteri trebuie să se închege în indivizi particulari ca totalitate şi individualitate. Această totalitate este omul în spiritualitatea lui concretă şi în subiectivitatea acesteia, este individualitatea umană integrală ca şi

caracter. Zeii devin patos uman, iar patosul în activitate con- x_t. 3oj) cretă este caracterul omenesc. Astfel caracterul constituie adevăratul punct central al reprezentării artistice ideale, întrucât laturile examinate pînă acum 'dl le uneşte ca momente ale propriei sale totalităţi. Fiindcă ideea, plăsmuită ca i d e a l, aidică plăsmuită pentru reprezentarea sensibilă şi pentru intuiţie, şi acţionînd şi realizîndu-se în activitatea ei, este, în modul ei determinat, individualitate subiectivă care se raportează pe sine la sine. Individualitatea cu adevărat liberă însă, aşa cum o pretinde idealul, trebuie sa se înfăţişeze nu numai ca generalitate, ci în ega'lă măsură şi ca particularitate concretă, şi ca mijlocire creatoare de unitate deplină, şi ca întrepătrundere a acestor două laturi, care există pentru ele însele ca unitate. Aceasta constituie totalitatea caracterului, al cărui ideali constă în robusteţea generoasă a subiectivităţii care se concentrează în sine.

în această privinţă unmează să privim caracterul pe trei dintre laturile lui :

în primul T î n d, ca individualitate totală, ca bogăţie a caracterului.

în al d o i ii e ia r î n d, această totalitate trebuie să se înfăţişeze ca particularitate, iar caracterul (trebuie să apară din această cauză ca determinat.

în al treilea r î in d, ca unul ce e unic în sine, se contopeşte cu acest imod-determinat ca cu sine însuşi în a sa fiinţăipentru-isine subiectivă si lîn felul acesta el trebuie să se realizeze şi drept caracter if e r im lîn sine. —

Vrem să lămurim aoum aceste abstracte determinaţii de gîn-dire şi să le facem mai accesibile reprezentării.

a) întrucît ise desfăşoară lîn cuprinsul unei individualităţi complete, patosul nu mai apare In acest imod-determinat al lui ca unul ce ar constitui întregul şi unicul interes al reprezentării artistice, ci el

devine însuşi numai o latură a caracterului care acţionează, deşi o -latură principală. Fiindcă omul nu poartă în sine doar numai un unic zeu, ca patos al său, ci sufletul omu- [x]i. [3o]* lui este mare şi vast. Unui om veritabil îi aparţin mulţi zei şi el închide ân anima sa toate acele puteri care islînt dispersate în cercul zeilor ; întregul Olimp e adunat în pieptul său. în înţelesul acesta a spus un antic : „Din pasiunile tale ţi-ai făurit zeii, o omule !", şi, de fapt, grecii, cu oît au devenit mai culţi, cu

atît mai mulţi zei au avut, iar zeii 'lor mai vechi erau mai şterşi, nu erau zei cu individualitate precis conturată.
De aceea caracterul trebuie să se şi tmanifeste cu această bogăţie a ilui. Interesul pe care-l arătăm unui caracter provine tocmai din faptul că se manifestă o astfel de ttotailitate în cuprinsul lui, iar în această abundenţă el rămîne totuşi el însuşi, rămâne un subiect închegat în isine. Gînd caracterul nu e plăsmuit lîn forma aceasta rotunjită îşi ioa subiectivitate închegată în sine, ci e dat pradă în chip abstract unei unice pasiuni, el se înfăţişează ca fiind în afară de sine sau nebun, slab şi lipsit de vigoare. Fiindcă slăbiciunea şi neputinţa indivizilor constau tocmai în faptul că conţinutul sus-amintitelor puteri veşnice nu se manifestă in ci ca ceea ce e imai prqpriu eului lor, ca predicate inerente Ilor, ca subiecte ale acestor predicate.
La Homer, fiecare erou reprezintă un întreg cupnins viu de însuşiri şi trăsături de caracter. Ahile este eroul cel mai juvenil, dar puterii sale tinereşti nu-i lipsesc celelalte calităţi autentic umane, iar Homer ne revelează această varietate în cele mai diferite situaţii. Ahile o iubeşte pe mama sa, pe Tetis, plânge după Briseis cînd aceasta i-a fost răpită, iar onoarea sa lezată îl împinge să se certe cu Agamemnon, ceartă care constituie punctul de plecare al tuturor celorlalte **întâmplări** din *Iliada.* Apoi Ahile este cel mai credincios prieten al **Iui** Patrocle şi al lui Antiloh ; -el e totodată cel mai înfocat tînăr, iute de picior, sosi viteaz, dar plin de respect faţă de cei bătrâni. Credinciosul Fenix, servitorul încercat, zace la picioarele iui, iar la înmormîntarea lui Patrocle Ahile arată bătrânului Nestor cea mai înaltă consideraţie şi cinstire. Dar Ahile se înfăţişează şi ca un personaj iritabil, pornit, răzbunător şi foarte crud faţă de duşman, cînd, legând de carul său pe Heotor ucis, tîrăşte cadavrul făcând de trei ori ocolul zidurilor Troiei. Şi totuşi Ahile se lasă înduplecat ; cînd bătrânul Priam vine în cort la dl, iîşi aduce aminte de propriul său tată şi-i întinde regelui care plînge mâna care i-a ucis fiul. Despre Ahile se ipoate spune : iată un om ! Multilateralitatea nobilei naturi omeneşti iîşi desfăşoară întreaga ei bogăţie în acest unic individ. Şi tot aşa stau lucrurile şi cu celelalte caractere homerice ; Odiseu, Diomede, Aiax, Agamemnon, Hec-tor, Andromaca, fiecare dintre aceste personaje este un întreg, o lume pentru sine, fiecare este un om complet, viu şi nicidecum numai abstracţia alegorică a unei oarecare trăsături de caracter izolate. Dimpotrivă, ce individualităţi şterse, incolore, deşi puter-

nice, sînt ososul Sigfried, Hagen din Troy şi însuşi Volker, oîn-tăreţul.
Numai o astfel de multilateralitate împrumută interes viu caracterului. In acelaşi timp, această abundenţă de trăsături trebuie să se înfăţişeze închegată îmtr-un singur subiect, nu în formă dezlînată, ca zăpăceală si ca iritabilitate multiformă, ca, de exemplu, **copiii** care pun mîna pe itoate, găsindu-şi ocupaţie de o clipă, dar sânt lipsiţi de caracter ; caracterul, dimpotrivă, trebuie să pătrundă în cele mai diferite mişcări ale sufletului omenesc, să-şi pună pecetea pe ele, să se lase copleşit de ele şi în acelaşi timp să nu se piardă în ele, ci, din contra, să conserve, în această totalitate a intereselor, scopurilor, însuşirilor, trăsăturilor de -caracter, subiectivitatea menţinută concentrată în sine.
Pentru reprezentarea unor astfel de caractere totale se x„ 3MS potriveşte înainte de toate poezia epică, mai puţin cea dramatică şi cea lirică.
p") Dar arta încă nu se poate opri la această totalitate ca atare. Deoarece noi avem de-a iface cu idealul în modul-său-determinat, ceea ce atrage după sine cerinţa particularităţii şi a individualităţii caracterului. îndeosebi acţiunea, în conflictul îşi reacţiunea ei, pretinde limitare şi un mod-determinat al figurii. De aceea sânt eroii dramatici în cea mai mare parte mai simpli în sine ideoît cei epici. Modul-determinat mai ferm se produce prin patosul particular, care devine trăsătură esenţială şi proeminentă de caracter, ducând la decizii, scopuri şi acţiuni determinate. Dar cînd limitarea este împinsă -atît de departe încât un individ e golit pînă a deveni simplă formă în sine abstractă a unui anumit patos, ca iubire, onoare etc, atunci se pierde orice viaţă şi subiectivitate, iar reprezentarea artistică devine adesea, ca la francezi, -seacă şi săracă sub ,acest aspect. De aceea în modul-particular al caracterului ftrebuie să apară una dintre trăsăturile principale ca dominantă, dar înăuntrul moduilui-

lui-determinat-de-a-fi să ră-m-înă păstrată viaţa în plenitudinea ei îşi abundenţa particularităţilor, încît să i se lase individului spaţiu spre a se mişca în multe direcţii, a se angaja în multiple situaţii şi a desfăşura, în variate forme de exteriorizare, bogăţia unui interior cultivat în sine. Cu itot patosul lor simplu, ca atare, un astfel de caracter viu posedă figurile tragice ale lui Sofocle. în ce priveşte pdasti-

citatea lor bine încheiată, ele pot fi 'Comparate cu creaţiile sculpturii, căci, lîn ciuda caracterului ei determinat, şi sculptura poate exprima multilateralitatea caracterului. în opoziţie cu pasiunea dezlănţuită care se aruncă cu toată forţa ei numai asupra unui singuT ipunct, ea reprezintă, desigur, în calmul (X,, 307) şi muţenia ei, neutralitatea puternică care include în ea liniştit toate forţele, dar această unitate netulburată nu se opreşte totuşi la un -mod[1]detenminat în chip abstract, **ci** Ilasăsă «e prasimtă în acelaşi timp, în frumuseţea ei, docul de naşitere a -toate, ca pe o nemijlocită posibilitate de a ise angaja în cdle mai diferite rajpor-turi. în figurile autentice ale sculpturii vedem o profunzime calmă aVînd în ea putinţa de a realiza din isine toate forţele, încă şi mai mult decât sculpturii trebuie să i ise .pretindă **picturii,** muzicii şi poeziei să realizeze diversitatea interioară a caracterului, îşi iaceasta a şi fost înfăptuită totdeauna de artiştii autentici. Romeo, de exemplu, iîn piesa lui Shakespeare, are ca patos al său principal iubirea. Cu toate acestea, 'îl vedam în cele -mai variate relaţii faţă de părinţii isăi, faţă de prieteni, de pajii săi, în certuri referitoare il-a onoare îşi în duel cu Tybailt, li vedem manifestând stimă îşi încredere călugărului, **şi-d** vedam pînă şi la marginea gropii, conversând cu farmacistul! de la care îşi cumpără otrava -mortală ; îl vedem totdeauna demn îşi nobili, stă-pîndt de sentimente adînci. Tot -astfel Juil'ieta se găseşte într-o totalitate de raporturi. Faţă de tatăl, de mama sa, faţă de doică, de contele Paris, faţă ide -călugăr îşi de itoţi aceştia, ea este tot atît de profund cufundată în sine -ca îşi în toate aceste situaţii, iar întregul ei caracter este pătruns şi ipurtat numai de un unic sentiment, de pasiunea -unei **iubiri** tot atît de adînci şi de vaste ca nemărginita mare, încît Julieta poate spune cu bună -dreptate : „Cu -cît dau mai mult, cu atît am -mai imult ; acestea două sînt infinite". Prin urmare, deşi avem un simgur patos reprezentat, el trebuie să se desfăşoare bogat în sine însuşi. Acesta este cazul îşi în poezia lirică, unde însă patosul nu se poate dezvolta ca acţiune în raporturi -concrete. Adică şi aici -el trebuie să se înfăţişeze ca stare interioară a unui suflet plin **şi** cultivat, capabil să se manifeste în orice fel de condiţii îşi de isituaţii. O îs,. 303) elocvenţă vie, o imaginaţie cu aderenţă faţă de toate şi care, reînviind trecutul, îil transformă ân prezent, o imaginaţie în stare să utilizeze întregul mediu extern ca expresie simbolică a interiorului şi caic nu se teme de idei profunde şi obiective, iar în exprimarea acestora manifestă un spirit larg, -cuprinzător, lim-

pede, demn şi nobil, — o astfel de bogăţie a caracterului, caracter care dă expresie lumii -sale interioare, este la locul lui şi în lirică. Considerată din perspectiva intelectului, o astfel de multilateralitate înăuntrul unui mod-determinat dominant poate apărea, se înţelege, ca lipsită de consecvenţă. De exemplu, Ahii!-e, cu nobilul său caracter de erou, a cărui (tinerească forţă şi frumuseţe constituie trăsătura sa principală, arată o inimă duioasă faţă de tată şi de prieteni. Cum e posibil, ne-am întreba ca el, din oribilă răzbunare, să tîrască pe Hector în jurul zidurilor Troiei ? De o inconsecvenţă similară sînt igolanii lui Shakespeare, aproape totdeauna plini ide spirit -şi manifestând un umor genial. Referitor ila ei, putem întreba : cum ajung indivizi atît de spirituali să se comporte în chip atît de grosolan ? Intelectul vrea adică să scoată în -lumină numai o unică llatură a caracterului şi să facă din ea normă exclusivă a omului întreg. Ceea ce se opune dominării unei astfel de unilateralităţi îi pare intelectului pură inconsecvenţă. Dar, pentru natura raţională a oeea ce e în sine integral şi prin aceasta viu, inconsecvenţa aceasta este tocmai ceea ce e consecvent şi just. Fiindcă ţine de firea omului nu numai să poarte în sine contradicţia multiplului, ci s-o şi suporte, rămânând astfel egal cu sine şi credincios sieşi.

y) Dar pentru aceasta caracterul trebuie să-şi contopească particularitatea cu subiectivitatea. El trebuie să fie o figură determinată şi în acest mod-ideterminat al său să aibă forţa şi fermitatea unui unic patos ce-şi rămâne sieşi credincios. Cînd omul nu e în -chipul acesta una cu isine, diferitele laturi ale multiplicităţii lui se disociază una de alta în -mod necugetat şi lipsit -de sens. A fi în uniune icu sine constituie în artă tocmai ceea ce individualitatea are infinit şi divin în sine. Sub acest aspect, fermitatea **şi** puterea ide hotărâre constituie o determina-ţie importantă pentru reprezentarea ideală a caracterului. Cum am menţionat mai sus în trecere, aceasta se produce prin faptul că puterile universale se

întrepătrund cu particularitatea individului şi în această unire devin subiectivitate şi individualitate deplin unită în sine, raportîndu-se pe sine ila sine.
în legătură, cu această cerinţă trebuie să ne ridicăm însă împotriva imul tor fenomene apărute -mai ales în arta modernă.
în *Cid* de Corneille, de exemplu, conflictul dintre iubire şi onoare constituie o parte strălucită. Fără îndoială, un astfel de patos divizat în el însuşi -poate duce la conflicte ; oînd însă el este -situat ca discordie interioară în u-nul şi a-celaş caracter,

(x,
faptul oferă, desigur, ocazie de strălucită retorică şi de rnono-loage pline ide efect, totuşi ruptura unuia şi aceluiaşi suflet aruncat încoace şi încolo din abstracţia onoarei în aceea a iubirii şi invers se împotriveşte puterii de .fermă hotărîre şi unităţii caracterului.
Tot astfel contrazice puterii de hotărîre individuale faptul cînd un personaj principal în .care ise agită şi acţionează forţa unui patos se lasă determinat îşi convins de o figură subordonată şi care în astfel de cazuri poate chiar să arunce vina-u pe alţii. Aşa se lasă, de exemiplu, da Racine convinsă Fedra de către Oenona. Un caracter autentic acţionează din proprie iniţiativă şi nu îngăduie unui străin isă i se substituie şi să lia decizii în locul său. Cînd însă a acţionat prin el însuşi, eil îşi vrea să ia asupra lui vina faptei sale *şi* să răspundă pentru ea. —
Un alt mod ide lipsă de ţinută a caracterului is-a (transformat, mai ales în producţiile germane moderne, în slăbiciunea interioară a sentimentalităţii, care a domnit timp destul de îndelungat în Germania. Ca cdl mai .apropiat exemplu, faimos în această an» privinţă, trebuie 'să-ll citäm pe *Werther,* caracter cu totul maladiv şi fără putere de a se ridica deasupra capriciullui dragostei sale. Ceea ce-il face interesant este căldura tşi .frumuseţea sentimentului, înfrăţirea cu natura împreunată cu cultura şi blîndeţea sufletului. Această slăbiciune, mai tîraiu, produoîndu-se o adîn-cire tot mai potenţată în subiectivitatea lipsită de conţinut a propriei (personalităţi, a .îmbrăcat şi alte variate forare. De exemplu, etalarea aşa-numitului suflet frumos lîn *Woldemar* al lui Jacabi ţine de acest igen. în acest roman se dă în spectacol, întrecînd orice .măsură, splendoarea sufletului, iluzia autoînşe-lătoare a propriei virtuţi şi perfecţiuni. E aici o sublimitate şi divinitate a sufletului care .se găseşte sub toate aspectele în fals raport cu realitatea, precum si o slăbiciune, incapabilă să suporte şi isă prelucreze conţinutul autentic al lumii existente, care, ascunsă în faţa ei înseşi de presupusa ei distincţie, respinge de la sine totul ca nedemn. Căci un astfel de „suflet frumos" nu e deschis .nici pentru interesele cu adevărat morale şi scopurile serioase .ale vieţii, ci se izolează pe sine în pînza ţesută de el însuşi, mişcîndu-ise şi trăind numai în cuprinsul iscodirilor sale religioase .şi morale cele mai subiective. La acest .entuziasm interior în faţa propriei şi enormei desăvînşiri, de care el face caz mare în ifaţa lui însuşi, se adaugă apoi îndată o susceptibilitate fără margini cu privire la cealaltă lume, care, bineînţeles, e

obligată, în orice moment să ghicească existenţa acestei frumuseţi solitare, s-o înţeleagă şi s-o cinstească ! Aici au dispărut dintr-o dată întreaga umanitate, orice prietenie şi orice iubire. Pedanteria şi necuviinţa de a nu putea suporta lucruri mici şi stîngăcii peste cane un caracter mare şi ferm trece neofensat depăşesc orice închipuire, căci tocmai ceea ce obiectiv e cu totul neînsemnat aduce pe un astfel de suflet la supremă disperare. Aici tristeţea, grija, supărarea, proasta dispoziţie, mortificarea, ([811] melancolia îşi anxietatea nu mai au gflînşit, iar din toate acestea ia naştere o chinuire prin reflexie cu sine ,şi cu alţii, o .stare de convulsie îşi chiar o duritate şi cruzime a sufletului în care se revelează complet întreaga mizerie şi slăbiciune a aoestei intimităţi a sufletului frumos. — Cu un astfel de straniu mod-de-a-fi al sufletului nu poţi avea suflet. Fiindcă ţine de natura unui adevărat caracter ca el să vrea ceva ce e real şi să aibă în sine curajul şi forţa să-l înfăptuiască. Interesul pentru subiectivităţi care râmîn totdeauna numai în ele însele este un interes .sterp, oriicît de mult ar fi acestea de părerea că dle sînt naturi superioare, mai pure, oare ar produce ;în ele divinul şi l-ar lăsa să fie văzut în „neglige" în timp ce divinul rezidă, dimpotrivă, în cele .mai intime şi mai secrete cute ale inimii. —
Această lipsă de fermitate interioară substanţială a caracterului s-a concretizat în alt chip şi în sensul că adineauri amintitele stranii şi superioare splendori ale (sufletului au fost iposta-ziate într-un mod absurd, concepute ca puteri independente. Aici aparţin magicul, magneticul, demonicul, nobila vrăjitorie a iclarviziunii, boala somnamibulismului etc. Individul viu este pus, în ce priveşte aceste întunecate puteri, în relaţie cu ceva ce este un „dincolo" straniu a'tlît în el însuşi, dît şi faţă de interiorul

individului, „dincolo" de care acesta e determinat şi condus. în aceste puteri necunoscute s-ar ascunde un adevăr indescifrabil al oribilului, adevăr ce n-ar putea fi prins şi înţeles. Dar din domeniul artei puterile obscure trebuie expulzate, căci în artă nu există nimic obscur, ci totul este limpede şi transparent, iar prin acele supraviziuni nu vorbeşte dedît boala spiritului, poezia fiind transformată în nebulozitate, vanitate şi vid. Exemple în privinţa aceasta ne furnizează Hofifmann şi Heinrich von Kleist în al său *Principe de Homburg.* Adevăratul caracter ideal nu are în (**• Sli el nimic transcendent şi nimic de strigoi, ci are interese reale drept conţinut şi patos al său, interese în care el se găseşte la sine însuşi. îndeosebi clarviziunea a devenit trivială şi comună

în poezia mai nouă. In *Wilhelm Teii* ial lui Schiller, din contra, cînd ibătnînul Attinghausen prezice în momentul morţii soanta patriei sale, o asitfel de profeţie este la locul ei. A înlocui însă sănătatea caracterului cu boala spiritului pentru a produce conflicte şi a trezi interese este totdeauna un procedeu nefericit ; din acest motiv, şi nebunia trebuie folosită mumai cu mare precauţie.

în categoria acestor false poziţii, contrare unităţii şi fermităţii caracterului, putem clasa şi principiul ironiei moderne. Această falsă teorie a amăgit pe poeţi să introducă în caractere o diversitate incompatibilă cu nici o unitate, **incit** orice caracter se nimiceşte ca şi caracter. Chiar oînd un individ ise înfăţişează mai întîi într-un mod-deteriminat, acest mod trebuie să se convertească tocmai în contrariul său, dar caracterul să nu reprezinte astfel decît nimicnicia a ceea ce e determinat şi pe a sa înseşi. Acestea au fost considerate de către ironie ca adevărata culme a artei, 'întrucât, după aderenţii acestui curent, spectatocul nu trebuie să fie mişcat de un interes în sine afirmativ, ci să ia la cunoştinţă că ironia este 'mai presus de orice. — în sensul aoesta s-a căutat doar să fie interpretate şi caracterele lui Shakespeare. Lady Macbeth, de exemplu, ar fi o soţie iubitoare, un suflet delicat, cu toate că ea nu numai că lasă loc în sufletul ei gîndului omorului, ci-l îşi înfăptuieşte. Dar Shakespeare se distinge tocmai prin ceea ce au hotărît şi ferm în ele caracterele lui, chiar şi în ce priveşte grandoarea pur fonmallă şi fermitatea în rău. Fără îndoială, Hamlet este în sine nehotărât, însă nu se îndoieşte de ceea ce trebuie să facă, ci cum să-l facă. sui Totuşi, acum ei fac şi din caracterele lui Shakespeare apariţii fantomatice, crezînd că nulitatea şi jumătăţile de măsură oscilarea şi tranziţia, că tocmai acest takneş-balimeş trebuie să intereseze ca atare. Dar idealul constă în faptul că ideea este reală, şi de această realitate ţine omul ca subiect şi astfel ca individualitate fermă în sine.

Fie de ajuns în acest loc ceea ce am spus imai sus 'referitor la individualitatea cu caracter ferm în artă. Lucrul principat! e un patos în sine determinat, esenţial iîntr-un suflet bogat şi plin, a cărui ilume interioară, individuală, patosul o pătrunde în aşa fel, încât este înfăţişată artistic această pătrundere şi nu numai patosul ca atare. De asemenea patosul nu itrebuie însă să se distrugă pe sine însuşi în sufletul omului pentru a se revela astfel drept ceva în sine însuşi nees-enţial şi nul. —

CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

MODUL-DETERMINAT EXTERIOR AL IDEALULUI

Referitor la modul-determinat al idealului, am examinat în primul riî nd în general de ce şi în ce fel idealul trebuie să îmbrace forma particularizării, în a ii doilea rînd, am găsit că idealul trebuie să fie în sine plin de mişcare şi că din această cauză el creează un diferend în sine însuşi, diferend a cărui totalitate s-a înfăţişat ca acţiune. Dar prin mijlocirea acţiunii idealul se introduce în lumea exterioară, şi, de aceea, în al treilea rînd, se pune întrebarea cum trebuie tratată artistic această din urmă latură a realităţii concrete ? Fiindcă idealul este ideea identificată cu realitatea sa. Pînă acum am urmărit această realitate numai pînă la individualitatea omenească şi caracterul ei. Omul posedă însă şi o existenţă exterioară concretă, din care pornind el se concentrează, desigur, în sine ca subiect, dar în această uniune subiectivă cu sine rămîne raportat şi la exterioritate. Existenţei reale a omului îi aparţine o llume înconjurătoare, întocmai ca statuii zeului templul. Acesta este temeiul pentru care trebuie (Xi314) să menţionăm acum şi multiplele fire care leagă idealul de exterioritate şi o străbat.

Cu aceasta intrăm într-un câmp aproape ide necuprins cu vederea, 'cîmp al relaţiilor şi angajării în ceea ce este exterior şi relativ. Deoarece, în primul rînd, năvăleşte aci îndată natura exterioară : loc, timp, idlimă, şi deja în această privinţă se înfăţişează la tot pasul un nou tablou totdeauna determinat. Omul apoi se foloseşte de natura exterioară în vederea nevoilor şi scopurilor sale ; şi se ia în considerare felul acestei utilizări : îndemânarea în inventar şi confecţionarea obiectelor casnice şi amenajarea locuinţei, confecţionarea armelor, scaunelor, carelor, fdul pregătirii mâncărurilor, tot vastul domeniu al confortului şi luxului, etc. în afară de aceasta, omul trăieşte şi într-o realitate concretă de raporturi

spirituale, care de asemenea îşi dau o existenţă exterioară, încît aparţin astfel lumii reale care înconjoară existenţa omenească şi diferitele moduri de comandament şi ascultare, felul de familie, de înrudire, de proprietate, de viaţă ia ţară, la oraş, de cult religios, de război, felul de stări sociale şi politice, de comunitate, în general toată diversitatea moravurilor şi obiceiurilor în toate situaţiile şi acţiunile.

Sub toate aceste raporturi, ceea ce e de natură ideală intervine nemijlocit în cotidianul realităţii îşi, prin aceasta, în proza obişnuită a vieţii. De aceea, dacă reţinem nebuloasa reprezentare a timpului imai nou despre ceea ce este de natură ideală, ar putea să pară că arta trebuie să-şi taie orice legătură cu această lume a relativului, întrucât latura exteriorităţii ar fi ceva complet indiferent, ceva ce faţă de spirit şi interioritatea lui ar fi
(X,. 3io) ceea ce e trivial şi nedemn. în sensul acesta, arta este privită ca putere spirituală care ne-ar înălţa deasupra întregii sfere a nevoilor, lipsurilor şi dependenţei îşi ne-ar libera de inteligenţa şi de „ispiritul" pe care omul obişnuieşte să le risipească în acest domeniu. Deoarece aici cele mai înalte lucruri sînt în general pur convenţionale, constituind oricum prin dependenţa lor de timp, loc îşi obişnuinţă, un cîmjp al simplei întâmplări, pe care arta trebuie să refuze cu dispreţ a le încorpora în ea. Dar această aparenţă a idealităţii nu este, în parte, deoît o distinsă abstracţie a subiectivităţii moderne, căreia îi lipseşte curajul să se angajeze în exterioritate, în parte ea este un fel de violenţă pe care şi-o face subiectul pentru a se situa prin sine însuşi deasupra şi în afara acestei sfere, când nu a fost deja în sine şi pentru sine înălţat deasupra îşi în afara ei prin naştere, stare socială şi situaţie. Ca mijloc pentru această situare nici nu rămîne atunci deaît retragerea în lumea interioară a sentimentelor din care individul nu iese, considenîndu-se pe sine în această irealitate ca posesor al unei înalte ştiinţe, privind cu ochi galeşi numai spre cer şi creaînd că pentru aceasta îi este îngăduit să dispreţuiască orice fiinţă pămiîntească. Dar idealul autentic nu se opreşte la ceea ce este nedetenminat şi e numai interior, ci în integralitatea lui el trebuie isă se exteriorizeze şi ca formă intuitivă determinată a exteriorului pe toate laturile acestuia. Fiindcă omul, acest centru desăvînşit al idealului, trăieşte ; în chip esenţial, acum îşi aici, el e prezent, e nemărginire individuală, iar opoziţia unei naturi exterioare ţine de viaţă în generali şi deci e legătură cu ea îşi activitate în ea. întrucât însă această activitate nu trebuie concepută de către artă numai ca atare, ci în 'forma determinată a apariţiei ei, ea trebuie să se realizeze concret într-un astfel de materiali.

Dar, cum omul e lîn sine lînsuşi o totalitate subiectivă şi prin
x,, sie; aceasta el se separă, distingiîndu-se de ceea ce-i este exterior, tot astfel şi lumea externă e un întreg în sine consecvent coerent şi rotunjit. Cu toată această despărţire a lor, cele două lumi siînt

în relaţie esenţială una cu alta şi abia prin această legătură a lor constituie ele realitatea concretă, a cărei reprezentare artistică ne dă conţinutul idealului. Cu aceasta ia naştere întrebarea sus-menţionată : anume în ce formă poate arta reprezenta în chip ideal exteriorul iîn 'cuprinsul unei astfel de totalităţi ? Şi în această privinţă trebuie să distingem iarăşi trei aspecte ale operei de artă :

în primul r î n d adică, este exterioritatea cu totul abstractă ca atare, spaţialitatea, figura, timpul, culoarea, care pentru sine are nevoie de formă artistică.

în al doilea rînd, exteriorul se înfăţişează în realitatea lui concretă, aşa cum am arătat tocmai, şi pretinde să fie pus în opera de iartă în acord cu subiectivitatea interiorului uman aşezat într-o astfel de ambianţă.

în al treilea r î n d, qpera de artă este pentru desfătarea intuiţiei unui public care pretinde ca în obiectul de artă să se regăsească pe sine, cu adevărata sa credinţă, simţire şi fel de a vedea şi să se poată pune de acord cu obiectele reprezentate.

1. EXTERIORITATEA ABSTRACTĂ CA ATARE

întrudît este atras din pura lui esenţialitate în existenţa exterioară, idealul obţine îndată un dublu fel de realitate. Pe de o parte, qpera de artă conferă conţinutului idealului în general forma concretă a realităţii, reprezentîndu-l ca stare determinată, situaţie particulară, caracter, eveniment, acţiune, şi anume în forma existenţei totodată exterioare; pe de altă parte, arta transpune acest fenomen, în sine deja total, într-un material sensibil determinat, loreînd astfel o lume nouă, o lume a artei, vizibilă şi ochiului şi perceptibilă şi cu urechea. Arta se întoarce spre ambele aceste părţi, pînă către marginile ultime ale exteriorităţii, în care unitatea în sine totală ardealului nu mai e capabilă să se răsfnîngă

conform spiritualităţii concrete a ei. în această privinţă, arta are şi o dublă faţă exterioară care rămîne o exterioritate ca atare, şi astfel, în ce priveşte plăsmuirea ei, nu poate primi decît o unitate exterioară. Reapare aici acelaşi raport pe care am avut deja ocazia să-il examinăm cînd a fost vorba de frumosul în natură şi isînt aceleaşi determinaţii

•"

318)

care se dovedesc încă o dată valabile, şi anume, im acest loc, din partea artei. Anume modul de plăsmuire a exteriorului este, pe de o parte, regularitatea, simetria şi legitatea, pe de ailtă parte unitatea ca simplitate şi puritate a materialului sensibil la care recurge arta ca la elementul exterior al existenţei concrete a formaţiilor saile.

a) Mai întîi, cit priveşte regularitatea şi sime-tiria, acestea, ca simplă unitate lipsită de viaţă a intelectului, nu pot epuiza nicidecum natura operei de artă nici chiar pe latura exterioară a acesteia, ci ele îşi au locul numai la ceea ce e neviu, în sine însuşi, la timp, la figuraţia spaţiului etc. în acest element, ele se înfăţişează apoi ca semne ale sobrietăţii şi stă-pînirii chiar şi în ceea ce este mai exterior. Din această cauză le vedem adesea afirmându-se în operele de artă. Simetria, menţinută cu caracterul ei abstract, distruge viaţa. De aceea opera de artă ideală trebuie să se ridice deasupra simetricului simplu chiar şi în ceea ce este exterior. Totuşi, în această eliberare, de exemplu, în melodiile muzicii, regularitatea nu este **complet** înlăturată. Ea este numai coborîtă la nivelul unei simple baze. Invers, această temperare îşi reglemetare a ceea ce e nereglementat şi diipsit de măsură este, la rîndul ei, unica determinaţie de bază pe care o comportă anumite arte, dat fiind materialul cu care ele lucrează. Atunci singură regularitatea constituie ceea ce e de natură ideală în artă. Ea îşi găseşte principala ei aplicare sub acest aspeot iîn arhitectură, fiindcă opera de antă arhitectonică are scqpud să dea formă artistică mediului în isine însuşi neorganic al spiritului. Din această cauză, în arhitectură domină linia dreaptă, unghiul drept, forma circulară, egalitatea coloanelor, ferestrelor, arcurilor, pilaştrilor, boltiturilor etc. Căci opera de artă arhitecturală nu e simplu scop pentru sine însăşi, ci este exterioritate, pentru altceva, căruia ea îi serveşte de decor, de local etc. Un edificiu îşi aşteaptă forma sculpturală a zeului sau întrunirea oamenilor care îşi stabilesc în el locuinţa. Unei astfel de opere de artă nu-i este deci îngăduit să atragă asupra sa atenţia îm chip esenţial pentru sine însăşi. Sub acest aspect, regulatul şi simetricul este prin excelenţă potnivit ca lege hotă-rîtoare a formei exterioare, întrucât intelectul sesizează uşor o formă absolut regulată şi nu e nevoit de loc să se ocupe timp îndelungat cu ea. Natural, aici nu este vorba de relaţia simbolică pe care formele arhitectonice în afară de aceasta le presupun raportate la conţinutul spiritual ale cărui împrejmuire sau

local exterior ele sînt. Acelaşi lucru are valoare şi pentru un anumit fel de artă a grădinăritului, care poate fi considerată ca o aplicare modificatoare a unor forme arhitectonice la natura reală. In ce priveşte atât grădinile, cît şi edificiile, omul este principalul. Acum, există, fără îndoială, şi o altă artă a grădinăritului care îşi face lege a sa din diversitate şi din neregula-ritatea ei ; este însă de preferat regularitatea. Fiindcă de prea întortocheate poteci şi boschete, cu variaţia lor continuă de curbe şerpuitoare, de punţi peste ape stătătoare şi încropite, de surprize cu capele gotice, cu temple, case chinezeşti, schituri şi [x]i-[319)] urne, cu grămezi de lemne, coline şi statui, te saturi nu paste mult, oricît ar fi ele de pretenţioase ; iar cînd le priveşti a doua oară, simţi îndată desgust. Altfel stau lucrurile cu regiunile adevărate işj cu frumuseţea lor, care n-au fost făcute spre a fi obiecte de plăcere şi se pot înfăţişa pentru ele însele ca obiect de contemplaţie şi de desfătare. Regularitatea iîn grădini, din contra, nu trebuie să surprindă, ci ea lasă omul să apară, aşa cum se cuvine, ca persoană principală în imediull exterior al naturii. — Regularitatea şi simetria îşi .găsesc locul lor şi în pictură în orânduirea întregului, în gruparea figurilor, în poziţie, îm mişcare, în căderea faldurilor etc. Dar întrucât în pictură viaţa spirituală poate pătrunde fenomenul exterior într-un fel mult mai adinei! decât în arhitectură, în ea, adică în pictură, nu rămâne pentru unitatea abstractă a simetricului decât o neînsemnată latitudine, iar noi nu găsim egalitatea rigidă decât cu deosebire la începuturile acestei arte, în timp ce mai tkziu tipul fundamental ăl dau liniile imai libere, care se apropie de forma organicului. — Dimpotrivă, în muzică şi în poezie, regularitatea şi simetria devin încă o dată determinaţii importante. Artele acestea posedă în durata tonurilor o latură a purei exteriorităţi ca atare, inaptă de vreun alt mod de plăsmuire mai

concretă. Ceea oe este juxtapus ân spaţiu poate fi prins comod cu privirea ; în timp însă un moment a dispărut deja cînd e prezent celălalt, şi în această dispariţie şi revenire se succedă la nesfârşit momentele timpului. Acestei nedeterminări trebuie să-i dea formă regularitatea tactului, care produce un mod de a fi determinat îşi repetiţie proporţionată, dominînd prin aceasta înaintarea lipsită de măsură. Rezidă în tactul muzicii o putere *• [320] magică de sub influenţa căreia ne putem atît de puţin sustrage, îneît adesea, fără să ne dăm seama, ascultând muzică batem tactul. Revenirea aceleiaşi secvenţe de timp nu e ceva ce aparţine

obiectiv tonurilor şi duratei lor. Tonului ca atare şj timpului le este indiferent faptul de a fi divizate şi repetate în moduil acesta regulat. Tactul apare deci ca ceva ce ieste făcut numai de către subiect, încât avem şi cu ocazia audiţiei certitudinea nemijlocită că în această reglementare a timpului avem numai ceva subiectiv, şi anume baza egalităţii pure cu sine pe care subiectul o are în el însuşi ca egalitate şi unitate cu sine şi ca revenire a lor în orice diversitate şi în cea mai împestriţată multiplicitate. Pe calea aceasta răsună tactul pînă în străfundul sufletului, miş-cîndu-ne în această subiectivitate proprie, în primul rând abstract identică cu sine. Ceea ce ne vorbeşte în tonuri pe această latură mu este nici conţinutul **spiritual,** nici sufletul concret al sentimentului ; tot atît de puţin e tonul ca ton care ne mişcă în ioe avem mai lăuntric, ci această unitate abstractă, introdusă de subiect în timp, este aceea care se adresează unităţii similare a subiectului. Acelaşi lucru e valabil şi ou privire la măsura versului şi la rima în poezie. Şi aici regularitatea [f]şi simetria constituie regula ordonatoare şi-i sînt absolut necesare acestei, laturi exterioare a poeziei. Prin acestea, elementul sensibil este făcut să iasă îodată din sfera sa sensibilă şi deja în ele însele acestea indică că aici este vorba de altceva decît de exprimări de-ale .conştiinţei obişnuite, care tratează durata tonurilor cu indiferenţă şi arbitrar.

Aceeaşi regularitate, deşi nu atît de ferm determinată, intervine însă şi imai departe şi pătrunde în conţinutul cu adevărat S2i) [v];[Uj cu t[oa]t[e c]ă în chip exterior. De exemplu, într-o epopee sau într-o dramă, care îşi au părţile lor determinate : cînturi, respective acte etc, este important să li se dea acestor părţi o întindere aproximativ egală şi tot aşa diferitelor grupuri în tablouri. în aceste cazuri nu-i voie să iasă în evidenţă nici prezenţa unei constrângeri aît priveşte conţinutul esenţial şi nici dominaţia vizibilă a simplei regularităţi.

Regularitatea îşi simetria, ca unitate abstractă îşi inoddeter-minat a ceea ce e în sine însuşi exterior în spaţiu şi timp, reglementează cu deosebire numai cantitativul, detenminaţia de mărime. Ceea ce. nu mai aparţine acestei exterioriităţi ca propriului său element respinge din acest motiv dominaţia raporturilor pur cantitative şi e determinat prin raporturi mai adînci şi de unitatea acestora. Prin urmare, cu cît arta se eliberează în măsură mai mare de exterioritate ca atare, cu atît mai puţin lasă ea ca

modul său de plăsmuire să fie guvernat de regularitate, atribuind acesteia numai un domeniu restriuns şi subordonat.

Asemenea simetriei, trebuie să menţionăm acum în acest loc încă o dată armonia. Ea nu se mai raportează doar la cantitativul pur, ci la deosebiri esenţial calitative, care nu persistă ca simple opuse una faţă de alta, ci trebuie aduse în consonanţă. în muzică, de exemplu, raportul tonicii faţă de mediantă îşi dominantă nu e pur cantitativ, ci sînt tonuri esenţial deosebite, care fuzionează în acelaşi timp într-o unitate fără să lase să fie stricat caracterul lor determinat de contrast ascuţit şi contradicţie. Disonanţele, din contra, au nevoie de rezolvare. Tot astfel istau lucrurile cu armonia culorilor, cu privire la care arta de asemenea cere ca ele să nu se înfăţişeze nici ca o amestecătură pestriţă şi arbitrară şi nici ca simple con- [x]i. [s22] haste conciliate, ci să fie aranjate ca armonie a unei impresii totale şi desăvârşit unitare. Mai de aproape, apoi armonia este constituită dintr-o totalitate ide diferenţe, care, conform naturii lucrului, aparţin unei sfere determinate, ca, de exemplu, culoarea, care are un cuprins determinat de culori aşa-zise culori cardinale, culori ce derivă din conceptul fundamental al culorii în general şi nu sînt amestecuri accidentale. O astfel de totalitate în consonanţa ei constituie armonicul. într-un tablou, de exemplu, trebuie să fie prezente atât totalitatea culorilor fundamentale : galben, albastru, verde şi roşu, cît şi armonia lor ; vechii pictori au şi fost atenţi, fără să-şi dea seama, la această integralitate, ascultînd de legea ei. întrucît însă armonia începe să se libereze de simpla exterioritate a modului-determinat, ea şi este prin aceasta aptă să recepteze în ea şi să exprime un conţinut spiritual mai amplu. Astfel, vechii pictori colorau hainele personajelor principale cu culori

fundamentale pure, iar figurile secundare cu **culori** amestecate. Măria, de exemplu, poartă cele mai adesea o manta albastră, lîntruoît calmul liniştitor al albas-trului corespunde liniştii interioare îşi blândeţii ; mai rar poartă Măria haină roşie, bătătoare la ochi.

b) A doua latură a exteriorităţii priveşte, cum am văzut, materialul **sensibil** ca atare, material de care arta se serveşte pentru plăsmuirile ei. Aici unitatea constă în simplul mod-determinat şi în egalitatea materiallului în sine, căruia nu-i este îngăduit să se abată de la aceasta, devenind diversitate nedetermiinată şi simplu amestec, devenind în general impur. Şi această determinaţie se referă numai la spaţial : la puritatea

contururilor, de exemplu, la precizia liniilor drepte, a cercurilor etc, de asemenea la determinaţia precisă al timpului, precum şi la păstrarea exactă a tactului, şi apoi la puritatea tonurilor determinate şi a culorilor. Nu e îngăduit, de exemplu, ca

oc,, 323) în pictură culorile să fie impure sau sure, ci ele trebuie să fie clare, precise şi simple în sine. Simplitatea lor pură constituie, sub acest raport sensibil, frumuseţea culorii, şi culorile cele mai simple sînt în această privinţă cele mai pline de efeot ; de exemplu, galben pur care nu trece în verde, roşu care nu bate în albastru sau în igalben etic. Fără îndoială, cu astfel de culori simple este greu să obţii în acelaşi timp armonia lor, dar aceste culori în sine simple constituie baza care nu e voie să fie estompată cu totul, şi, iou toate ică unele amestecuri nu pot fi evitate, totuşi culorile nu trebuie să apară ca un haos tulbure, ci să se înfăţişeze limpezi şi simple, altfel din claritatea luminoasă a culorii devine simplă murdărie. Aceeaşi exigenţă trebuie formulată şi în ce priveşte sunetul tonurilor. De exemplu, la o coardă de metal sau de intestin vibrarea acestui **material** e ceea ce produce sunetul, si anume vibrarea unei corzi cu tensiune şi lungime precise. Qînd cedează această tensiune sau nu este prinsă la lungimea justă, tonul nu mai este acest simplu mod-deterani-nat-de-a-fi în sine, care sună fails întrucât trece spre alte tonuri. Acelaşi lucru se întîimplă când în loc de vibraţia pură se mai aude pe liîngă ea şi un hîrîit mecanic, ca un zgomot ce se amestecă iîn sunetul tonului ca atare. Tot astfel tonul vocii omeneşti trebuie să se producă pur si liber diin piept şi gît, fără ca organul să zumzăie alăturea, sau, cum e cazul la tonurile mai joase, fără să se facă auzită vreo piedică neînvinsă. Această limpezime şi puritate, liberă de amestecul oricărui adaos străin în precizia ei fermă şi lipsită de oscilare, constituie, sub raportul acesta pur sensibil, frumuseţea tonului, frumuseţe care îl deosebeşte de orice zgomot, scîrţîit etc. Acelaşi lucru se poate spune şi despre vorbire, şi mai ales despre vocale. O limbă iîn care *a, e, i, o* şi *u*

x„ 324) sînt precise şi pure este sonoră şi muzicală ; astfel e limba italiană. Diftongii, dimpotrivă, au totdeauna un ton amestecat. în scris, sunetele limbii sînt reduse la semne puţine şi totdeauna egale, înfăţişîndu-se în modul-llor-determinat simplu ; în vorbire însă, acest mod-determinat al lor se estompează foarte adesea, încît îndeosebi limbajul popular, ca cel sud-genman, şvab, elveţian, are sunete care, dat fiind caracterul lor amestecat, nu pot fi nicidecum scrise. Acest fapt însă nu trebuie considerat even-

tual ca un defect al limbii scrise, ci el nu se diatoreşte decât naturii greoaie a poporului.

Atît pentru moment despre această latură exterioară a operei de artă, latură care, fiind simplă exterioritate, nici ,nu e capabilă decît de o unitate exterioară şi abstractă.

Dar, conform determinării ce urmează, individualitatea spirituală concretă a idealului este aceea care se introduce în exterioritate spre a -se reprezenta în aceasta p e s i n e, (înoît exteriorul trebuie să fie pătruns de această interio-ritate şi totalitate pe oare el are .chemarea să le exprime, fapt pentru care se dovedesc a fi insuficiente simpla reguliaritate, simetrie şi armonie sau simplul mod-idetenminat all materialului sensibil. Aceasta ne duce la a doua ilatură a moidului-determinat exterior all idealului.

2. ACORDUL IDEALULUI CONCRET CU REALITATEA SA EXTERIOARA

Legea generală pe care o putem considera vallabilă în această privinţă constă în faptul că omul trebuie să se simtă acasă în mediul pe oare-ll constituie lumea, că individualitatea trebuie să apară lîn natură îşi Iîn itoate împrejurările exterioare aclimatizată şi prin aceasta liberă, încât ambele laturi : totalitatea subiectivă, interioară, a caracterului şi a stărillor şi acţiunilor lui şi aceea, obiectivă, a existenţei exterioare, nu se disociază una de alta ca indiferente şi disparate, ci înfăţişează un acord şi o apartenenţă reciprocă. Fiindcă obiectivitatea exterioară, întrucît e realitatea idea 1 u d u i, trebuie să renunţe la asprimea şi independenţa ei pur obiective, pentru a se înfăţişa ca una ce e în identitate cu

idealul a cărui existenţă exterioară ea o constituie.
îm această privinţă urmează să stabilim pentru un astfel de acord trei puncte de vedere deosebite.
în p ,r imul r î o d, unitatea celor două laturi poate ramlîne un î n s i ne şi să apară numai ca o secretă legătură internă prin care omul e legat de mediul său exterior.
î o al doilea r 5 n d însă, spiritualii» t e a concretă şi individualitatea ei oferind punctul de plecare şi conţinutul esenţial al idealului, aoordull cu existenţa exterioară trebuie sa provină şi de la activitatea o menească şi să se reveleze ca fiind produs de către aceasta.
325)
- c, 123

în sfârşit, în al trei 1 e a T îmd, această lume produsă de sipiritu'l omenesc este iarăşi ea însăşi o totalitate care în existenţa ei pentru sine formează o obiectivitate şi cu oare indivizii activi pe acest teren trebuie să fie în concordanţă esenţială.
a) Cu privire la primul punct, putem pleca de la faptul că mediul înconjurător al idealului, întrucât inu se înfăţişează încă instituit printr-o activitate omenească, rămîne încă ceea ce în general este exterior omului, rămâne natura exterioară. De aceea în primuri rând trebuie să vorbim despre reprezentarea acesteia în opera de artă ideală.
Aici putem, de asemenea, să punem în lumină trei laturi :
a) Mai întâi, îndată ce e înfăţişată conform configuraţiei ei exterioare, natura exterioară este o realitate constituită în toate direcţiile într-un fel determinat Gîmd este vorba ca această realitate să fie tratată ţinîmdu-se seama de dreptul pe care ea îl are ide fapt de a pretinde să fie reprezentată, ea. va fi reprodusă absolut fidel. Am văzut îmisă mai înainte care sînt (X,. 3î6 deosebirile dintre natura nemijlocită şi artă, deosebiri ce trebuie şi aici respectate. în general însă stă tocmai în caracterul marilor măiestri de a fi fideli, adevăraţi şi cu totul precişi şi în privinţa mediului naturali exterior. Fiindcă natura nu este numai pămlînt şi cer în general, iar omul nu pluteşte în aer, ci simte şi acţionează într-un loc determinat de rîuri, fluvii, mare, coline, munţi, şesuri, păduri, prăpăstii etc. Hotmer, de exemplu, cu toate că nu face descrieri modeme ale naturii, este totuşi atiîit de exact în date şi indicaţii, diîmd cu privire la xîurile Scamandru şi Simois, la coaste, la golfuri o imagine intuitivă afcît de justă, îradît descrierea lui a fost şi azi găsită corespunzătoare din punct de vedere geografic cu acel ţinut. Dimpotrivă, bocetele siînt şi în această privinţă — la fel ca în aceea a caracterelor — sărace, lipsite de conţinut şi cu totul nebuloase. Nici măiestri dintăreţi, cînd pun în versuri vechi istorii biblice, aceastea avînld, de exemplu, Ierusalimul ca loc unde ele se petrec, nu indică detdît doar numele acestui oraş. în *Curtea eroilor,* lucrurile se întâmplă în chip asemănător : Otndt călăreşte în brădet, luptă cu balaurul, Ifără să ni se indice vreun mediu uman, o localitate determinată etc, înioît în această privinţă intuiţiei nu i se oferă nimic. Nici_ chiar în epopeea Nibelungilor nu stau lucrurile altfel : se aminteşte, desigur, de Woranis, de Rin, de Dunăre, dar şi aici poemul se opreşte la nedeterminat, la vag. însă tocmai Hiod'Ul-complet-determinat este ceea ce constituie individualita-

tea şi realitatea, care altfel rămiîne numai ceva abstract, ceea ce contrazice conceptul ei de realitate exterioară.
p) De precizia *ji* de fidelitatea ce se cer aici este nemijlocit legată o anumită extindere asupra amănuntelor, extindere cu ajutorul căreia obţinem o icoană intuitivă şi pe latura aceasta exterioară. Se înţelege, sub acest raport, diferitele arte se deosebesc esenţial unele de altele, după dementul prin care ele se exprimă. Sculpturii, cu calmul şi generalitatea formelor ei, amă- $x_{1\#}$ 327) nuntul şi particularitatea exteriorului îi sînt mai străine şi ea posedă exteriorul nu ca mediu şi local, ci numai ca îmbrăcăminte, pieptănătură, arme, scaun etc, însă, multe figuri ale vechii sculpturi (pot fi deosebite mai precis numai prin ceea ce au convenţional în ele hainele, pieptănătura părului şi alte asemenea semne. Acest element convenţional nu aparţine însă aici, deoareoe, înlăturând tocmai latura accidentalului în astfel de lucruri şi constituind modalitatea prin care ele devin mai generale şti mai permanente, el nu trebuie socotit ca unul ce ţine de natură ca atare. — în sens contrar, lirica înfăţişează cu preponderenţă numai stări interioare, şi din acest motiv ea nu e nevoită, tiînd recurge la elemente exterioare, să le înfăţişeze cu amănunte atît de precise şi de intuitive. Epopeea, din contra, povesteşte c e anume este, unde şi cum se petrec faptele şi, din această cauză, dintre toate genurile de poezie ea are nevoie de cea mai mane extindere şi de determinarea locului exterior. Tot astfel, în privinţa aceasta, pictura, conform naturii ei, insistă asupra particularului mai mult decât oricare altă artă. Nu e voie Insă

ca această precizie isă degenereze în nici o antă, devenind proză proprie realităţii naturale şi reproducere directă a acesteia ; şi nici nu e îngăduit ca această precizie, dîndu-i-ise precădere, să întreacă în importanţă extinderea oe se atribuie reprezentării artistice a laturii spirituale a indivizilor şi evenimentelor. în general, această insistenţă asupra particularului nu e voie să devină de sine stătătoare, fiindcă aici exteriorul trebuie să fie înfăţişat numai în legătură cu interiorul.

Y) Acesta este punctul care interesează. Anume, ca un individ să se înfăţişeze ca real e nevoie de două lucruri : de el însuşi cu subiectivitatea Ilui şi de mediul (lui exterior. Ga exterioritatea să apară ca exterioritate a lui e necesar să existe între ea ş-i individ o legătură esenţială, legătură care poate fi mai mult ori mai puţin intimă şi în care intră, desigur şi multe elemente Xj. K»)

accidentale, fără să fie totuşi îngăduit să dispară baza identică. De exemplu, în întreaga ţinută spirituală a eroilor epici, în felul lor de viaţă, în felull lor de a vedea, în simţirea şi acţiunile lor trebuie să se fiacă simţită o armonie secretă, un ton al acordului între exterior şi interior, acord care le contopeşte într-un întreg. De exemplu, arabul este una cu natura ce-l înconjură îşi nu poate fi lînţeles decât împreună cu cerul, stelele şi deserturile lui fierbinţi, cu corturile şi cu oaii lui. Fiindcă el nu e la el acasă decît într-o astfel de climă, de zonă şi de loc. Tot astfel eroii lui Gssian, după remanierea modernă sau descoperirea lui Maqplierson sânt, ifară îndoială, foarte subiectivi îşi interiorizaţi, dar cu caracterul lor sumbru şi melancolic, ei apar cu totul legaţi de pământurile lor sterpe, acoperite de ciulini şi bătute de vîmt ; de norii, negurile, colinele şi peşterile lor întunecate. Abia întreaga fizionomie a acestui loc ne face complet inteligibil interiorul figurilor care se mişcă pe un astfel de pământ cu melaniooilia şi tristeţea lor, cu durerile, luptele şi întunecimile lor sufleteşti, fiindcă aceste figuri sînt acasă cu totul în acest mediu .şi numai în el.

Din acest punct de vedere putem face acum pentru prima oară observaţia că subiectele istorice oferă marele avantaj de a conţine realizată în ele nemijlocit şi pînă în amănunte un astfel de acord a laturii subiective şi obiective. Această armonie nu se lasă deaît foarte greu să fie scoasă apriori din imaginaţie, şi noi totuşi trebuie s-o simţim în general, oricît de puţin s-ar lăsa ea dezvoltată conceptual în cele mai multe părţi ale unui subiect. Fără îndoială, sîntem obişnuiţi să atribuim mai mare preţ unui produs liber al imaginaţiei decât prelucrării unui material deja existent, însă imaginaţia nu poate merge pînă acolo înoît să creeze acordul cerut într-un chip atît de ferm şi 829) tj$_e$ precis cum este dl deja în existenţa reală, unde trăsăturile naţionale reies din însăşi această armonic sau acord.

Acesta ar fi principiul general pentru unitatea subiectivităţii şi a naturii exterioare existentă numai în sine. —

b) Un al doilea fel de acord nu se opreşte la acest simplu „în sine" ci este produs în mod explicit prin activitatea şi îndemânarea omenească, întrucât omul întrebuinţează în folosul său Obiectele lumii exterioare şi prin satisfacţia astfel obţinută se pune de acord cu ele. Faţă de sus-amintita primă armonie care priveşte numai ceea ce e de natură mai generală, această latură se raportează la particular, la trebuinţele

particulare şi la satisfacerea lor prin întrebuinţarea particulară a obiectelor naturii. — Această sferă a trebuinţelor şi a satisfacerii lor este de o infinită varietate, dar lucrurile naturale sânt şi mai nemărginit de multilaterale şi câiştigă o simplitate mai mare numai întrucât omul introduce în ele detenminaţiile sale spirituale impregnând luimea externă cu voinţa sa. Prin aceasta îşi umanizează mediul, arătînd cum acesta este capabil să-fl mulţumească şi cum nu e în stare să-şi păstreze faţă de om nici o putere independentă. Numai datorită acestei activităţi omul nu mai este doar în general real pentru sine însuşi şi acasă în mediul său, ci e prezent în el în chip particular şi individual.

Deci ideea fundamentală care trebuie avută în vedere cu privire la artă pentru toată această sferă rezidă pe scurt în următoarele : conform laturilor particulare şi finite ale dorinţelor, trebuinţelor şi scopurilor sale, omul nu se găseşte mai întiîi nu im ai în general în relaţie cu natura exterioară, ci, mai precis, în raport de dependent ă. Această relativitate şi lipsă de libertate repugnă idealului, iar omul, pentru a putea deveni subiect all artei, trebuie din această cauză să se fi eliberat deja de muncă şi de nevoie şi să fi pus capăt dependenţei sale. Actul concilierii celor două laturi poate avea apoi un dublu punct de plecare, întrucât, în primul rînd, natura dion parte-i oferă omului cele trebuincioase, şi, în loc să pună piedici în calea intereselor şi soqpurilor lui, ea, din contra, îi se oferă de la sine, favorizându-le pe toate căile. Dar, în al doilea *i.* iî in d, omul are trebuinţe şi dorinţe pe care natura nu e în stare să le satisfacă

în chip nemijlocit. In aceste cazuri el e nevoit să-şi obţină îndestularea necesară prin mijlocirea propriei sale activităţi ; e nevoit să pună stăpînire pe lucrurile naturii, să le îndrepte, să le formeze, să înlăture ceea ce este jenant prin îndemânare câştigată prin propriu efort şi să transforme astfel exteriorul în mijloc cu ajutorul căruia el este în măsură să se dezvolte conform tuturor scopurilor sale. Relaţia cea mai pură va putea fi însă găsită acolo unde ambele laturi merg împreună, la prietenia naturii asooiinidu-se îndemânarea sufletească în aşa măsură, încât, în loc de asprimea şi de atîr-narea proprii luptei, armonia deja înfăptuită a ieşit total la iveală.

în domeniul ideal al artei, nevoile vieţii trebuie să fi fost deja înlăturate. Averea şi bunăstarea, oferind situaţii de unde

lipsa şi munca dispar nu numai pentru moment, ci complet nu sînt deci numai ceva neestetic, ci, dimpotrivă, dau concurs idealului, în timp ce numai o aibstacţie neadevărată ar căuta să arate că relaţiile omului faţă de aicum-menţionatele trebuinţe trebuie lăsate cu totul pe seama modurilor de reprezentare care sînt nevoite să ţină seama de realitatea concretă. Sfera acestora aparţine, fără îndoială, finitului, dar arta nu se poate dispensa de ceea ce este finit şi nu trebuie să-i trateze ca pe ceva ce e numai rău, ci să-i contopească, conciliat, cu ceea ce este veri- 33D tabil, deoarece chiar şi cele mai bune acţiuni şi sentimente, considerate pentru sine conformi modului-lor-detemiinat şi ooinform conţinutului lor 'abstract, isînt limitate şi, prin aceasta finite. Faptul că sînt nevoit să mă nutresc, să măniînic şi să beau, să am o locuinţă, să mă îmbnac, să am nevoie de un pat, de scaune şi de atâtea alte ustensile, este, desigur, o necesitate a vieţii exterioare, dar viaţa interioară, străbate şi ea prin toate aceste elemente atiît de mult, îacît omul îi înzestrează cu haine şi arme chiar şi pe zeii săi, înfăţişîndu-işi-i ca pe unii care au variate trebuinţe şi satisfaceri ale acestor trebuinţe. Aceste satisfaceri trebuie să aipară însă, cum am spus, asigurate. De exemplu, la cavalerii căutători de aventuri, nevoia exterioară, ivită întîm-ptlător în cunsdl aventurilor lor, este ea însăşi înlăturată tot numai prin voia întâmplării, aşa cum la sălbatici ea este înlăturată lăsându-se lucrurile (în 'grija nemijlocitei na'turi. Ambele procedee sînt insuficiente pentru artă. Căci ceea oe este autentic ideal constă nu numai în faptul ca omul să fie în general ridicat deasupra şi în afara simplei seriozităţi a atlîrnării, ci să se găsească înconjurat de o abundenţă care să-i îngăduie să se joace liber şi veseli cu mijloacele naturii.

înăuntrul acestor determinaţii generale pot fi deosebite unul de alitul mai precis următoarele două puncte :

a) Primul punct se referă la întrebuinţarea lucrurilor naturii în scopul unei satisfaceri pur teoretic e. în această categorie intră orice podoaibă şi ornament pe care omul le pune pe sine îşi în genere orice lux cu care el ise înconjură. Prin astfel de găteli dovedeşte omul că ceea ce este excelent şi e furnizat de natură, că tot ce e mai frumos şi atrage asupra-i privirea — aur, pietre scumpe, penle, ivoriu, haine de preţ —, că toate aceste lucruri, cele mai nare şi mai strălucitoare, nu sînt pentru el interesante în sine şi nu trebuie luate ca obiecte

naturale, ci trebuie ca ele să se arate a fi atare întrucât îi aparţin sau, ca aparţinătoare lui, ţin de mediul lui, de ceea ce el iubeşte şi stimează, îotrucît aparţin principilor săi, tem- (Xi. 332 plelor şi zeilor săi. Pentru acest scop, el alege cu deosebire ceea ce ca exterior e deja în sine frumos, culori pure, luminoase, luciul de oglindă al metalelor, lemn parfumat, marmură etc. Poeţii, mai ales cei orientalii, nu se privează de astfel de bogăţie, care âşi are rolul său îşi lîn qpopeea *Nibelungilor,* arta, în general, nu se opreşte la simpla descriere a acestei magnificenţe, ci îşi înzestrează şi operele sale reale, acolo unde e posibil şi la locul său, cu o astfel de bogăţie. La statuia zeiţei Pallas din Atena şi la cea a lui Zeus din Olimp nu s-ia făcut cruţare cu aurul şi cu ivoriul. Templele zeilor, bisericile, chipurile sfinţilor, palatele regilor sfanţ aproape la toate popoarele exemple de strălucire şi de lux, iar naţiunile s-au bucurat, de cînd e lumea, să-sj vadă în faţa ochilor propria lor bogăţie în zeităţile lor, după cum, văalînd luxul principilor, s-au bucurat că există aşa oeva şi că acest ceva provine de la ele. — Se înţelege, îţi poţi tulbura o astfel de desfătare prin aşa-numite reflexii morale, cînd te gândeşti dîţi atenieni săraci ar fi putut fi săturaţi cu preţul mantalei zeiţei Pallas şi cîţi sclavi ar fi putut fi răstcumpăriaţi. în momente de mare strâmtoare a statului au fast şi la cei vechi întrebuinţate astfel de bogăţii pentru scopuri utile, întocmai ca da noi acum comorile mănăstirilor şi bisericilor. Şi mai dqparte : astfel de meschine consideraţii pot fi făcute nu numai asupra unor opere de artă izolate, ci chiar asupra întregii arte, fiindcă ce sume mari nu-l costă oare pe un stat o academie a artelor sau

(cumpărarea unor opere de artă vechi sau noi şi construirea unor galerii, teatre şi muzee etc. — Dar» oricît de multă agitaţie morailă B-ar răscoli în legătură cu această chestiune, lucrul acesta e cu putinţă numai prin faptul că se reactualizează în amintire nevoile şi lipsurile a căror înlăturare o pretinde tocmai arta, înioît nu poate fi decît spre gloria şi (X,. as») supirema cinste a oricărui popor faptul că dl îşi jertfeşte comorile pentru lucruri aparţinătoare unei sfere care, în cuprinsul realităţii înseşi, ne înalţă cu generozitate deasupra tuturor mizeriilor realităţii.

P) Dar omul nu trebuie să se împodobească numai pe sine şi mediul în care trăieşte, ci el este nevoit să întrebuinţeze lucrurile lumii exterioare şi în chip p r iac t ic, pentru nevoile şi scopurile sale practice. Abia în acest domeniu

IM)

începe munca din plin, necazurile şi dependenţa omului de proza vieţii ; de aceea aici se pune înainte de toate problema în oe măsură ar putea fi reprezentată şi aoeastă sferă conform cerinţelor artei.

a a) Primul fel în care arta a încercat să înlăture toată această sferă a (fost reprezentarea unei aşa-numite epoci de a ai r, sau şi aceea a unei istări i d â li ic e. Pe de o parte, conform acestei reprezentări, natura satisfăcea atunci, fără efort din partea omului, orioe nevoie iar fi putut avea acesta ; pe de altă parte, el ise mullţumiea, în nevinovăţia lui, IOU ceea ce-i puteau oferi, ca hrană, (locuinţă şi alte avantaje, luncile, pădurile, turmele, 'grădiniţa, coliba, în timp ce încă tac cu totul pasiunile ambiţiei şi llăcomiei, înclinaţii ce se înfăţişează ca unele care contrazic nobleţea superioară a naturii omeneşti. La prima vedere, o astfel de istare pare, desigur, ideală, şi anumite domenii limitate ale antei se pot mulţumi icu acest tmod de reprezentare artistică. Pătrunzând însă mai adânc, o astfel de viaţă ne va plictisi, în curînd. Scrierile lui Gessner, de exemplu, 'abia dacă mai stot citite, iar ciîind Ile citim mu ne putem isimţi acasă iîn e!le ; căci un mod de viaţă atît de mănginit presupune îşi o lipsă de dezvoltare a spiritului. Ţine de 'firea unui om lîntreg să posede impulsuri mai înalte, să mi-l mai mulţumească această strânsă convieţuire cu natura şi icu produsele ei nemijillacite. Omul nu trebuie să-şi petreacă viaţa într-o astfel de idilică sărăcie spirituală ; el trebuie să lucreze, isă caute să-şi 'realizeze înclinaţiile prin propria sa activitate. In sensul acesta, chiar nevoile fizice provoacă un cerc larg şi variat de activităţi, dlînd omului sentimentul puterii sale interioare, putere din care se pot apoi dezvolta şi forţele şi interesele mai profunde. In acelaşi timp însă, determinaţia fundamentală trebuie să rămiînă şi aici tot acordul exteriorului cu interiorul ; inimic nu e mai respingător deoît faptul cînd în artă nevoia fizică este dusă Ila extrem. Dante, de exemplu, ne înfăţişează în mod mişicător numai îin cîteva trăsături moartea prin foame a lui Uigolino. Cînd lînsă Gerstenberg, (în tragedia sa cu acelaşi nume, descrie amănuntele treoînd prin toate gradele, oribilului, cum mor de foame imai «întlîii cei itrei fii ai lui Ugolino şi la urmă Ugolinio însuşi, subiectul sub acest aspect repugnă cu toitul reprezentării artistice.

P)3) Dar tot astfel multe dezavantaje, însă în direcţie apusă, prezintă şi starea de cultură generală, contrară stării idilice. Vasta legătură a trebuinţelor şi a muncii, a intereselor şi a satisfacerii tor este complet dezvoltată în toată extinderea ei, şi fiecare individ, privat ide neatârnarea sa, e îngrădit îintr-o nesfârşită serie de dependenţe faţă de alţii. De iceea ce individul are nevoie pentru sine însuşi, fie că ie nimica toată, fie de numai o neînsemnată parte a produsului imuncii sale, îşi, în afară de aceasta, fiecare dintre aceste activităţi, în loc să se înfăptuiască în mod lindividuall, viu, ise desfăşoară tot mai mult maşinali, icon-form unor norme (generale. In această civilizaţie industrială, în profitanea irecipnocă a unuia ide celălalt şi lîn exploatarea celorlalţi lîşi face apariţia, pe de o parte, cea mai dură cruzime a x,. sss sărăciei, pe de altă parte, dacă lipsurile ar fi să fie înlăturate, indivizii vor trebui să apară bogaţi, încît, eliberaţi de imunca necesară pentru satisfacerea trebuinţelor ilor, se vor putea dedica de acum intereselor imai înalte. Din cuprinsul acestei abundente este alungat apoi, fără îndoială, veşnicul spectru al unei dependenţe fără sfîrşit, iar omul este pus la adăpost faţă de ceea ce are întâmplător dîştigul îşi nu mai este înglobat tîn murdăria acestuia. Ie ischimb lînsă, el mu e iniei în icel mai apropiat mediu al său atlît de acasă, îociît .acesta să i ise înfăţişeze ca propria sa operă. Cu ceea loe se înconjoară el mu e produs de dl însuşi, ci este luat din provizia a ceea ce există deja şi e produs de alţii, şi anume cele mai adesea în imod imecaniic şi deci (formali, ajuns la el abia prmtr-un lung lanţ de sforţări îşi de trebuinţe străine. YY) 'Prin urmare, cea mai potrivită pentru arta ideală se va dovedi a fi io a trei a istare, situată la imijloc între idilica

epocă de aur şi complet dezvoltatele şi multilateralele relaţii ale societăţii civile. Aceasta este o stare igeneraiă a lumii, aşa cum am învăţat deja s-o cunoaştem ca pe o istare ideală cînd a fost vorba de oea eroică. Epocile eroice nu mai siînt limitate la amintita sărăcie idilică a intereselor spirituale, ci trec dincolo de acestea, ia pasiuni şi la iscopuri imai profunde ; dar mediul cel mai apropiat al indivizilor, satisfacerea nevoilor Ilor nemijlocite e încă opera proprie a lor. Alimentele sîmt încă simple şi prin laceasta ideale, ca, de exemplu, miere, lapte, vin, în timp ce cafeaua, rachiul etc. mie aduc îndată aminte de miile de mijloace necesare pentru prepararea lor. Tot aisitifel eroii taie ei îtnsişi animalele şi le frig, lîmbliînzesc calul pe care vreau să călărească ; ustensilele pe rare le folosesc lle confecţionează «nai mult sau 'mai puţin ei înşişi : plug, arme de .apărare, scut, coif, pia- x,, sse» toşă, sabie, lance isiînt propria lor operă ; sau sînt însărcinaţi cu prepararea lor. într-o astfel de stare, omul are sentimentul că

a produs din sine însuşi itot ceea ce dl întrebuinţează şi (tot cu ceea ce el se înconjură ; şi, datorită acestui fapt, el are de-a faice, icînd este vorba de lucrurile exterioare, cu ceea ce e aii său şi nu cu obiecte înstrăinate, care se găsesc în afara propriei sale sfere, isferă în cane ol este stăpîn. în orice caz, activitatea în vederea procurării îşi formării imaterialului nu trebuie să apară atunci 10a o muncă penibilă, ici ica o îndeletnicire uşoară şi mulţumitoare, căreia nu-i stă lîn icalle nici o piedică şi nici o nereuşită. O astfel de stare găsim, de exemplu, la Homar. Sceptrul lui Agaimemnon e un baston de familie cioplit de însuşi sitră-moşuil său şi lăsat moştenire urmaşilor ; Qdiiseu şi-a cioplit el însuşi marele său pat nupţial, şi, cu toate că faimoasele arme ale lui Ahile nu sînt opera sa proprie, itotuşi şi aici multiplele împletiri ale activităţilor nu sînt întrerupte, fiindcă Hefaistos e acela oaire le confecţionează ia rugămintea zeiţei Tetis. Pe scurt, pretutindeni se (manifestă prima bucurie pricinuită de noi descoperiri, prospeţimea posesiunii, cucerirea plăcerii ; totul e familiar, în toate omul are prezente înaintea sa forţa braţului său, dexteritatea mânii sale, cuminţenia propriului său spirit, sau un rezultat al icurajului şi **vitejiei** sale. Numai în felul acesta nu s-au degradat mijloacele satisfacerii, devenind simple lucruri exterioare ; noi înşine vedem încă producerea lor vie .şi conştiinţa că omul nti posedă în de lucruri moarte sau omonîte de obişnuinţă, ci propriile şi cele mai directe produse ale sale. Astfel, aici totul este idilic, dar nu în sensul mărginit că pământul, (x_u 337) rîuri'le, marea, arborii, vitele etc. ar oferi omului hrană, iar omul ar apărea atunci cu deosebire limitat la acest mediu şi la folosirea lui, ci în cuprinsul acestei vieţi originare se manifestă interese mai aidlînci, în raport cu care întreaga exterioritate este dată aici numai ca o anexă, ca teren şi mijloc pentru scopuri mai importante, dar ca un teren şi un mediu peste care se extinde acea larmonie şi independenţă oare nu se revelează decât prin faptul că totul îşi orice, produs şi întrebuinţat în chip uman, este totodată pregătit şi folosit de însuşi omul care are nevoie de el.

Dar un astfel ide mod de reprezentare, aplicat la subiecte luate din epoci de mai tînziu, epoci complet dezvoltate, prezintă totdeauna mare dificultate şi pericol. Totuşi, sub acest raport, Goethe ne-a dat în *Hermann şi Dorothea* un model desăvârşit. Vreau să relatez aici numai cîteva trăsături ca 'elemente de comparaţie. Voss, în cunoscuta sa *Luise,* descrie 'în chip idilic

viaţa şi activitatea ce se desfăşoară într-un cerc liniştit şi redus, dar independent. Preotul de ila ţară, pipa, halatul, fotoliul şi apoi cana cu cafea joacă .aici rol mare. Cafeaua şi zahărul sînt însă produse care nu pot fi fabricate într-un astfel de cerc şi care trimit îndată la o cu totul altă legătură, la o lume străina şi la multiplele ei raporturi comerciale, de fabricare, în general raporturi ide-ale industriei moderne. iPrin urmare, amintitul cerc rustic nu e absolut închis în sine. Din contra, în frumosul tablou *Hermann şi Dorothea* nu avem nevoie să pretindem o astfel de stare închisă în sine, fiindcă, aşa cum am indicat cu altă ocazie, intervin în chip ifoante demn şi cu greutate în acest poem, ţinut, desigur, în întregime într-un ton idilic, marile interese ale epocii, luptele revoluţiei franceze, apărarea patriei. Aici, cercul mai strâmt al vieţii de familie dintr-un orăşel nu-şi păstrează atât de ferm coeziunea prin faptul că lumea, adînc mişcată în cele mai puternice 'relaţii ale sale, este simplu ignorată, ca la preotul sătesc din Luise ia Hui Vass, ci prin aderarea la acele mişcări mari ale lumii înăuntrul cărora sînt descrise caracterele şi evenimentele idilice vedem transpusă scena în cuprinsul lărgitor de orizont dl unei vieţi mai bogate în conţinut, iar farmacistul, care nu trăieşte decît legat de relaţiile curente care condiţionează şi limitează, este prezentat ca filistin mărginit, bun la inimă, dar plictisitor. Totuşi, idt priveşte mediul nemijlocit aii caracterelor, este păstrat tonul cerut adineauri. Astfel, ide exemplu, ca să

nu amintesc decît acest singur lucru, gazda cu oaspeţii săi, preotul şi farmacistul, nu beau cafea : „Cu grijă aduse mama din vinul limpede şi delicios o sticlă şlefuită, aşezată pe tavă albă de cositor împreună cu verzuii e şi autenticele p a h a ir e de vin de Rin". Ei ibeau afară, pe răcoare, un produs al pământului natal, vin din optzecişitrei, din pahare de aici, potrivite numai pentru vinul ide Rin ; „'Viallurile Rinului şi ţărmurile lui încântătoare" ne slînt de îndată sugerate atunci în faţa închipuirii şi nu peste mult sîntem şi noi conduşi în dosul casei, în propria vie a gazdei, încît aici nimic nu iese din isfera particulară a unei stări care se simte la largul său, cu trebuinţele ce ea îşi creează în cuprinsul propriilor sale limite.

c) în afară de aceste două feluri de mediu exterior, mai există un a 1 t r e i 1 e a fel de mediu, cu care orice individ trebuie să trăiască lîn legătură concretă. Acesta e constituit din relaţiile spirituale generale ale religiei, dreptului, moralei, ale felului cum e organizat statul, ale conştiinţei, justiţiei, fazni-

(X,, 339) **Ijei,** ale vieţii publice îşi private, ale (sociabilităţii etc, deoarece caracterul ideali trebuie să fie «înfăţişat satisfăcîndu-şi nu numai nevoile materiale, ci şi interesele spirituale. Fără îndoială, ceea ce e substanţial devine şi în sine necesar. în aceste relaţii nu este, după **c**onceptu 1 său, dedît unul şi acelaşi lucru ; în domeniu **obiectiv** însă, acesta îmbracă formă multiplu variată, care se specifică îşi în modull de a fi accidental al particularului, al loonvienţionalullui şi al valabilului numai pentru timpuri şi popoare determinate. Im această formă, toate interesele vieţii spirituale devin şi iele realitate exterioară, pe care individul e găseşte dată ca imoravuri, obişnuinţe şi obiceiuri şi cu care intră, ca subiect înohis în sine, în legătură ; întocmai ca şi cu natura (exterioară, intră în legătură individul şi cu această totalitate, care e mai apropiată de el, îi este înrudită şi-i aparţine. în llinie generală, pentru această sferă putem pretinde acelaşi acord a cărui indicare tocmai ne-a preocupat şi, din acest motiv, vrem să trecem aici la considerarea mai precisă a lui, considerare ale cărei principale puncte de vedere, pe o altă latură, vor trebui arătate îndată.

3. EXTERIORITATEA OPEREI DE ARTA IDEALE IN RAPORT CU PUBLICUL

Ca reprezentare a idealului, arta trebuie să şi-l apropie în toate relaţiile lui amintite până acum faţă de realitatea exterioară şi să icontopească subiectivitatea interioară a 'caracterului cu exteriorul 'Dar oricît ar fanina ea o lume armonioasă în sine şi rotunjită în sine, iqpera de artă însăşi nu există totuşi pentru sine ca obiect real îşi izolat, ci ea este pentru noi, pentru publicul oaie o oontemplă îşi o igustă. De exemplu, actorii la (reprezentarea unei drame nu vorbesc numai între ei, ci şi cu noi, ei trebuind să fie inteligibili din ambele puncte de vedere. (X,. 8«) Astfel, orice operă de artă este un dialog cu oricine stă în faţa ei. Fără îndoială, adevăratul ideal este pentru oricine inteligibil în interesele generale, în pasiunile zeilor săi şi ale oamenilor, dar, întrucît idealul ne prezintă în chip intuitiv indivizii săi în cuprinsul unei lumi exterioare determinate, lume a moravurilor, obiceiurilor şi a altor particularităţi, devine evidentă noua cerinţă, anume ca această exterioritate să se acorde nu numai cu caracterele reprezentate, ci în egală măsură şi cu noi. întocmai

cum caracterele reprezentate de opera de artă sînt la ele acasă în lumea lor exterioară, tot astfel pretindem îşi pentru noi aceeaşi armonie icu dlc şi cu .mediul lor exterior. Din orice epocă ar fi însă o operă de artă, ea cuprinde totdeauna particularităţi care o deosebesc de particularităţile altor popoare şi secole. Poeţii, pictorii, sculptorii, .compozitorii îşi aleg cu precădere subiecte din trecut, din epoci a căror cultură, factură spirituală al căror cult religios diferă ide Întreaga cultură a prezentului. După cum am observat deja mai înainte, o astfel de retragere în trecut are marele avantaj că această ieşire din modul-nemijlocit şi din prezent pe calea amintirii creează deja prin ea însăşi acea genenaili-zare a subiectului de care arta nu se poate dispensa. Artistul aparţine totuşi propriului său timp, el trăieşte cu obişnuinţele şi felull de a vedea ale acestuia, icu reprezentările lui. De exemplu, poemele homerioe — fie că Homar a fost lîntr-adevăr acest unic poet al *Ildadei* îşi *Odiseii,* fie că, n-a fost — sînt despărţite totuşi de cel puţin patru secole de epoca războiului troian, şi un spaţiu de timp dublu de mare desparte pe marii itragedieni greci de zilele vechilor eroi, zile al căror conţinut poetic ei îl transpun în prezentul lor. în mod asemănător istau lucrurile cu epopeaa *Nibelungilor* îşi cu poetul care a fost în stare să contopească x_x. 34i) într-un unic tot organic diversele legende pe care le conţine acest poem.

Acum, fără îndoială, artistul este la el acasă în patosul general al .omenescului şi divinului, dar însăşi multiplu condiţionată formă exterioară a vechii epoci ale cărei caractere şi acţiuni el le înfăţişează s-.a schimbat în mod esenţial, devenin-du-i străină. Apoi, poetul creează pentru public, şi în primul rînd

pentru poporul şi itimpul său, cărora le este îngăduit să pretindă să înţeleagă opera de artă şi isă se familiarizeze cu ea. Autenticile şi nemuritoarele opere de artă rămân, desigur, obiecte de înia îintare pentru toate timpurile şi pe seama tuturor naţiunilor, dar şi în acest caz, pentru a fi în general înţelese de către popoare străine şi de alte isecole, este nevoie de un vast aparat de explicaţii, de cunoştinţe şi noţiuni geografice, istorice, ba chiar şi filozofice.

în legătură cu această ciocnire de epoci diferite se pune însă intreabarea : cum trebuie să fie plăsmuită o operă de artă în privinţa exteriorului locului, obişnuinţelor, obiceiurilor, a stărilor religioase, politice, sociale şi morale ? Adică, dacă artistul

trebuie isă uite (propria sa epocă şi isă aibă în faţa ochilor numai trecutul şi existenţa reală a acestuia, astfel încît opera sa să devină o icoană fidelă ia ceea ce a trecut, sau dacă artistul este nu numai îndreptăţit, ci şi obligat, să aibă în vedere numai naţiunea sa şi prezentul în general, elaborîndu-işi opera conform unor vederi ce au legătură cu caracterul particular al timpului său. .Aceste exigenţe contrare pot fi exprimate astfel : subiectul operei de artă 'trebuie tratat sau obiectiv, potrivit conţinutului său şi timpului căruia acesta îi aparţine, sau subiectiv, adică trebuie încorporat cu totul în cultura îşi obiceiurile prezentului. Şi o poziţie şi cealaltă, menţinute ferm în opoziţia lor, duc la extreme false, extreme pe care vrem să le menţionăm pe scurt, pentru a putea să degajăm de aici adevăratul mod de reprezentare artistică.

(X,. 342) în această privinţă, trebuie să parcurgem următoarele puncte de vedere : *

în primul r î n d, valorificarea subiectivă a culturii propriei epoci ;

în al d o i 1 ie a r î n d, fidelitatea pur obiectivă faţă de trecut;

în al treilea rînd, adevărata obiectivitate în reprezentarea şi asimilarea subiectelor străine şi îndepărtate din punctul de vedere al timpului şi al naţionalităţii.

a) Concepţia pur subiectivă merge în unilateralitatea ei extremă a'tît de departe, încât înlătură cu totul înfăţişarea obiectivă a trecutului, Mocuind-o exclusiv cu felul de a fi al prezentului.

a) Aceasta poate, pe de o parte, proveni din necunoaşterea trecutului, ca şi din naivitatea de a nu simiţi contradicţia dintre subiect îşi un atare fel de a şi-l însuşi, sau de a muşi da seama conştient de acest fapt ; prin urmare, temeiul unui astfel de mod de reprezentare a subiectului operei de antă îl constituie lipsa de cultură. Acest fel de naivitate îl îmitîlnim în forma lui cea mai puternică la Hans Sachs, care, cu intuiţie plastică şi proaspătă şi cu voie bună, a nurembergizat în sensul cel mai propriu al cuvântului pe -Dumnezeu-Tatăl, pe Adam, pe Eva şi pe patriarhi. Dumnezeu-Tatăl, de exemplu, face odată şcoală cu Abel şi Cain şi ceilalţi copii ai lui Adam după procedee şi pe un ton absolut propriu unui învăţător de pe timpul lui Hans Sadhis : Dumnezeu îi catechizează pe copii despre cele zece porunci şi „Tatăl-nostru" : Abel ştie totul cu multă devoţiune ; Cain însă se poartă şi răspunde ca un băiat rău şi fără Dumnezeu ; eînd trebuiejsă recite cele zece porunci, spune totul pe dos; trebuie să furi, să nu cinsteşti pe tatăl tău şi pe mama ta etc. Tot aşa .reprezentau şi în Germania de sud istoria patimilor lui Hristos îşi, cu toate că lucrul a fost interzis, reprezentarea a fost reluată : Filat era înfăţişat ca un funcţionar mîndru, insolent şi brutal ; soldaţii, cu o vulgaritate proprie zilelor noastre, oferă x_t. *m* lui Hristos în timpul parcursului o priză de tutun ; Hristos îi dispreţuieşte, iar atunci ei îi înfundă cu forţa tutunul în nas. Poporul întreg găseşte aici aitîit ocazia de a petrece, cît şi prilej de a asista eu devoţiune desăvârşită, ba de a asista cu atît mai cucernic cu **cât** în acest nemijlocit şi propriu prezent exterior interiorul credinţei lui religioase devine mai viu. — Această transformare şi răsturnare a felului nostru de a vedea şi a lucrurilor este, fără îndoială, un drept, şi îndrăzneala lui Hans Sachs de a proceda atît de familiar cu Dumnezeu şi ou aoele vechi reprezentări, asimilîindu-le cu totui relaţiilor [mic-burgheze, poate părea mare deşi pietatea lui nu poate fi contestată. Dar, cu toate acestea, este act de violenţă din partea simţirii şi este lipsă de cultură a spiritului faptul de a priva subiectul nu numai de dreptul obiectivităţii lui proprii, ci de a o oonverti pe aceasta înitr-o formă absolut contrară, prin care apoi nu ia naştere altceva dedît o contradicţie burlescă.

P) Pe de altă parte, aceeaşi subiectivitate poate proveni din orgoliul c u 11 u ,r i i, aceasta considerindu-şi vederile propriei sale epoci, obiceiurile, convenţiile sociale drept singurele valabile şi acceptabile şi, din această cauză, nefiind în stare să guste nici un conţinut înainte ca acesta să fi îmbrăcat forma ei, adică a acestei culturi. De categoria aceasta a ţinut aşa-numitul bun-gust clasic al

francezilor. Ceea ce agrea acesta trebuia să fie franţuzit ; ceea ce avea altă naţionalitate, şi mai cu seamă ceea ce avea formă medievală era considerat ca lipsit de gust, ca barbar, şi era 'repudiat cu dispreţ. De aceea, pe nedrept a spus Vdltaire că francezii ar fi corectat operele celor vechi. Ei numai le-au naţionalizat, iar cu ocazia acestei transformări ei au procedat, cu tot ce li s-a părut insolit şi cu tot ce este individual, într-un chip 'cu atît mai inoportun, cu oît gustul lor pretindea o s„ s« cultură socială modelată cu totul după eticheta curţii, pretindea regularitatea şi generalitatea convenţională a felului de a vedea şi a reprezentării artistice. Aceeaşi abstracţie a unei culturi deli-

cate au transpus-o în poezia lor francezii şi asupra dicţiunii. Nici un poet nu avea voie să spună „cochon", ,sau lingură, ori fur-culliţâ şi să numească pe numele Jar mii de alte lucruri. De aici definiţiile şi descrierile amănunţite, în lac de lingură sau de furculiţă, die exjerruplu, a unor instrumente cu care ducem la gură mâncări lichide sau uscate, şi multe altele asemănătoare. Toomai prin aceasta lînisă gustul lor a rămas foarte mărginit, fiindcă anta, în loc isă-işi turtească îşi să-işi niveleze (conţinutul, făcând din el astfel de generalităţi lustruite, dimpotrivă, îl particularizează, plăsmuind ddn dl individualitate vie. Din această cauză, francezii sînt aoeia care s-au putut cel mai puţin împăca cu Shakespeare, iar când îl umanizează taie din dl totdeauna tocmai ceea ce am iubi noi mai mult la dl. De asemenea Voltaire rade de Pindar fiindcă is-a încumetat să spună : aptarov [xsv oScop. în felul acesta, în operele lor artistice chiar şi chinezii şi americanii, ari eroii eleni şi romani, trebuie fă vorbească întoioinai ca nişte curtezani francezi îşi să se comporte ca aceş'tia. De exemplu, Ahile, în *Iphigenie en Aulide,* ieste din cap pînă în picioare un prinţ francez şi, dacă n-ar fi numele, nimeni n-ar regăsi în el pe Ahile. Cu ocazia reprezentărilor teatrale, dl era, desigur, îmbrăcat ca un grec, prevăzut cu coif şi platoşe, dar în acelaşi timp avea păr frizat şi pudrat, tocuri roşii la pantofii legaţi cu şireturi colorate ; iar la *Estera* lui Racine mengea aşa ide multă lume pe timpul lui Ludovic al XlVnlea mai ales fiindcă Aoaşverus, la intrarea sa în scenă, se înfăţişa tocmai ca Ludovic al XlV-lea însuşi cînid intra în sala oea mare de audienţe : Ahaşverus, evident, avea ceva oriental în el, dar era foarte pudrat şi în manta regală de hermâlină, iar în urma lui venea o întreagă ceată de şamibdlani frizaţi îşi pudraţi, *en habit francais,* cu săculeţe pentru păr şi pălării, cu pene lîn mîini, cu pieptare îşi pantaloni de *drap d'or,* în ciorapi de mătase îşi cu tacuri roşii la ghete. Ceea ce nu ena accesibil deoît pentru curte şi pentru cei deosebit de privilegiaţi : *Ventree du roi,* era ivăzu't aioi şi de căitre celelalte stări soaialle, pus în versuri. Conform aceluiaşi principiu, în Franţa, adesea, istoriografia nu esite cultivată pentru ea însăşi şi obiectul ei, ci pentru interesul zilei, eventual cu scopul de a da guvernului învăţături bune sau spre a-ll face urît. Tot astfel, multe drame conţin, fie explicit în tot cuprinsul lor, fie numai ocazional, aluzii 'la actualitate sau, dînd se întâlnesc în bucăţi mai vechi astfel de locuri bogate în implicaţii, sînt scoase în evidenţă intenţionat, fiind primite cu cdl mai mare entuziasm.

Y) Ca al treilea fel al subiectivităţii poate fi indicat cel în care se iface abstracţie propriu-zis de orice conţinut artistic adevărat al trecutului şi prezentului, încât publicului nu i se înfăţişează decît propria sa subiectivitate, subiectivate întâmplătoare, aşa cum se manifestă ea în obişnuitele ei acţiuni îşi îndeletnicirii prezente. în acest caz, subiectivitatea nu este altceva decît modul propriu de a fi al conştiinţei de toate zilele în viaţa prozaică. Aici, fără îndoială, oricine este îndată acasă şi numai cine se apropie cu exigenţe artistice de o astfel de operă nu se poate familiariza cu ea, fiindcă arta trebuie, tocmai, să ne libereze de astfel de subiectivitate. Kotzebue, de exemplu, a produs în timpul său efect atît de mare prin reprezentările sale fiindcă au fost aduse în faţa ochilor şi urechilor publicului „mizeriile şi necazurile noastre, işterpelirea lingurilor de argint, carul stâlpului infamiei", apoi „preoţii, consilieri comerciali, stegari, secretari şi maiori de husari", şi astfel fiecare vedea în faţa sa propriul său interior domestic sau pe acela aii unui cunoscut ori rude etic, sau în general, îşi dădea iseaima unde îl istriîmigea gheata în reia-ţiile şi scopurile sale particulare. Unei astfel de subiectivităţi îi lipseşte în ea însăşi elevaţiunea care s-o facă să simtă şi să-şi reprezinte ceea ce constituie conţinutul autentic aii operei de artă, chiar dacă ea este în stare să deducă interesul ce-l prezintă subiectele «ale din cerinţele obişnuite ale inimii şi din aşa-numi-tele locuri comune *şi* reflexii morale. Din toate aceste trei puncte de vedere, reprezentarea condiţiilor exterioare este unilateral subiectivă, nerecunoscînd nici un drept adevăratei forme obiective.

b) Al doilea fel de a privi lucrurile procedează în sens qpus, întrucît se străduieşte să reproducă

evenimentele şi caracterdle trecutului pe oît posibil în locul lor real, precum şi particulanită-ţille specifice ale moravurilor şi ale .altor elemente exterioare. în privinţa aceasta cu deosebire, ne-am făcut remarcaţi noi, germanii. Căci, în opoziţie -cu francezii, noi sîntem cei mai grijulii arhivari ai tuturor singularităţilor străine şi pretindem din acest motiv şi iîn artă fidelitatea timpului, locului, obiceiurilor, îmbrăcămintei, armelor etc. De asemenea, nu ne lipseşte răbdarea de a ,ne itranispune prin efort susţinut şi erudiţie în modul de a vedea şi de a igîndi al unor naţiuni străine şi al secolelor îndepărtate, pentru a ne acomoda la particularităţile lor, iar această multilateralitate şi universalitate care caută să prindă şi să înţeleagă spiritul! naţiunilor ne face şi în artă nu numai tole-

ranţi faţă de singularităţi străine, ci chiar exagerat de scupuloşi cînd pietindem cea imai mare exactitate în privinţa unor astfel de lucruri exterioare neesenţiale. Desigur, francezii se prezintă, de asemenea, ca nişte oameni foarte isteţi şi activi, dar pe oît sînt ei ide culţi şi de practici pe atît de puţină răbdare au pentru o înţelegere calmă îşi deschisă a lucrurilor ; a judeca critic este la ei totdeauna primul lucru. Din contra, noi, germania, adcmi-(X,. s*7) tem, mai ales îm opere de artă străine, orice icoană fidelă : plante din ţări. străine, produse din orice domeniu al naturii, ustensile de toate felurile şi (fonmdle, cîini şi pisici ; chiar şi obiecte respingătoare ne slînt agreabile ; şi tot aşa ştim să ne împrietenim îşi cu cele mai stranii feluri dea vedea, cu sacrificii şi legende de-ale sfinţilor şi ou nenumăratele lor absurdităţi, precum şi cu alte reprezentări anormale. Tot astfel, în reprezentarea persoanelor care acţionează ne poate părea cel mai esenţial lucru ca dle să fie înfăţişate cu fdlul lor de a vorbi, de a se îmbrăca etc, pentru ele însele şi aşa cum au fost în realitate cu caracterul lor naţional şi dependent de epoca în care au trăit, au trăit pentru sine şi ,în relaţiile lor reciproce.

In ulitimul timp, mai ales datorită 'activităţii lui Friedrich von Schllegdl, a apărut concepţia că obiectivitatea unei opere de artă ar fi întemeiată pe astfel de fiiddlitafce. De aceea această fidelitate ar trebui să constituie (Considerentul principal, iar interesul nostru subiectiv ar trebui şi el să se limiteze îndeosebi la bucunia produsă de această (fidelitate şi de caracterul ei viu. FaranullînJdu-ise o astfel de exigenţă, se exprimă, implicit, ideea că noi n-aim avea voie să avem nici un interes de natura miai înaltă cu privire la esenţiaritatea conţinutului reprezentat, nici interese mai precise faţă de cultura actuală şi de scopuri aotuaile. în felul acesta, au fost oompuse şi fai Germania, atunci cînd, la impuHsul lui Herder, s-a încqput sa se acorde din nou atenţie cîntecului popular, tot felul de cîntece în tonul naţional al unor popoare şi triburi cu cultură simplă, cîntece irocheze, neogreceşti, laponioe, turceşti, tătăreşti, mongole etc. şi s-a considerat drept un semn de genialitate deosebită să te tratispui totali cu gândirea în concepţii şi moravuri populare străine şi să compui poeme. Dar chiar dacă poetul însuşi se familiarizează cu desăvîrşire şi se introduce total cu simţirea în astfel de lucruri străine, pentru public, care urmează să le .guste, ele, totuşi, nu pot fi deoît ceva ce-i va fi totdeauna exterior.

Acest fel de a vedea, cînd e menţinut unilateral, se opreşte însă la latura cu totul formală a exactităţii şi fidelităţii istorice, *,. 3*s întrucît această concepţie face abstracţie atît de conţinut şi de greutatea kii substanţială, oît şi de cultura actuală şi de conţinutul felului prezentat de a vedea şi al simţirii de azi. Dar de mei una dintre aceste laturi nu trebuie să se facă abstracţie, căci ambele pretind în mod egal să fie satisfăcute şi trebuie să pună în acord cu ele o a treia exigenţă, a fidelităţii istorice, într-un cu totul alt fel decît cel pe care l-am văzut pînă acum. Aceasta ne duce la considerarea adevăratei obiectivităţi şi adevăratei subiectivităţi pe care trebuie să le satisfacă opera de artă.

c) Ceea ce se poate apune în general asupra acestui punct este, în primul rînd, că nici una dintre laturile considerate mai înainte nu este îngăduit să iasă în evidenţă uniilaterai şi în mod violent în detrimentul celeilalte, iar simpla exactitate istorică în ce priveşte lucruri exterioare ca loc, moravuri, obiceiuri, instituţii constituie o latură subordonată a operei de artă, latură care trebuie să cedeze în faţa interesului pe care îl prezintă un conţinut adevărat şi nepieritor şi pentru cultura actuală.

Sub acest raport, de asemenea, pot fi opuse modului autentic de reprezentare artistică următoardle feluri relativ defectuoase de a vedea :

a) în primul rînd, reprezentarea particularităţii unei epoci poate fi cu totul fidelă, justă, vie şi să fie absolut inteligibilă şi pentru publicul actual, fără ca această reprezentare să iasă, totuşi, din ţinuta ordinară a prozei şi să devină prin ea însăşi poetică. *Gotz von Berlichingen* a lui Goethe, de exemplu, ne oferă în această privinţă exemple surprinzătoare. Nu avem nevoie decît s-o deschidem chiar la

început ; sîntem conduşi într-un han din Schwarzenberg, (în Franconia. Metzler, Sievers sînt la masă ; doi rîndaşi Mngă foc ; (hangiul.
„S i e v e r s : Hânsdl, încă un pahar de rachiu, şi măsoară x,. s«) creştineşte.
C î r c i u m a r u l : Tu eşti veşnicul .nesătul.
Metzler *(încet, către Sievers):* Mai povesteşte o dată despre Berliohingen ; cei din Bamberg sînt furioşi, ei ar crapă de necaz" etc.

Tot aşa şi în actul al treilea :
„G e o r ig *{vine cu un album)* : Aici ai plumb. Dacă nimereşti nuimai cu jumătate din ele, nu scapă unul care să poată spune imaiestăţii-isale : Sire, am stat rău. L e r s e *(taie din plumb) :* O bucată bună !
Georg: Ploaia ar putea să-şi caute alt drum! nu mi-e teamă de «a ; un călăreţ viteaz şi o ploaie adevărată străbat pretutindeni.
Le ir se *(toarnă plumb):* Ţine lingura! *(Se duce la fereastră.)* Iată că se plimbă ipe aici un saldăţoi imperial cu carabina ; ei îşi închipuie că ne-am terminat gloanţele. Să simtă glonţul cald, aşa cum vine din căldare ! *(încarcă).* G e o r ig *(rezemă lingura):* Lasă-mă să văd ! Lerse *(împuşcă):* Iată, aoalo zace vrabia !" — etc.
Toate acestea sînt foarte intuitiv şi pe înţeles spuse ; sînt descrise ţinînd seama de aaraoteruil situaţiei şi al călăreţilor ; cu toate acestea, astfel de scene sînt foarte triviale şi prozaice în ele 'însele, lîntrucît nu iau drept conţinut îşi formă decît cmodul de înfăţişiare îşi de obiectivitate cu totul obişnuit şi accesibili, desigur, oricui. Lucruri asemănătoare ise găsesc şi în multe alte creaţii din tinereţe ale lui Goethe, care erau, mai ales, îndreptate împotriva a tot ceea ce era plină aitunci socotit ca regulă şi care obţineau efect datorită mai cu seamă apropierii la care ele aduceau totul de noi şi datorită puterii foarte mari de sesizare a intuiţiei şi sentimentului. Dar această apropiere era atît de mare, iar conţinutul interior în pante atît de neînsemnat, încât tocmai dm această cauză ele deveniră triviale. Trivialita-(X,. 350) tea aceasta se observă îndeosebi la operele dramatice abia în cursull reprezentării, îimtrudît îndată după ridicarea cortinei, văzînd numeroasele pregătiri, luminile, oamenii gătiţi, te aştepţi la altceva decît să găseşti doi ţărani, doi călăreţi şi un pahar de rachiu. *Gbtz von Berlichingen* a îşi exercitat atracţie îndeosebi cînd era citit : pe scenă n-a putut să se menţină mult timp. P) Sub alt aspeot, elementul istoric al unei mitologii mai vechi, cel străin al unor stări sociale şi politice şi al unor moravuri ce aparţin trecutului ne pot fi cunoscute şi apropiate prin faptul că, datorită culturii generale a timpului, avem şi variate cunoştinţe despre trecut. Astfel, de exemplu familiarizarea cu anfca şi mitologia, cu literatura, cultul şi obiceiurile antichităţii constituie punctul de plecare al culturii noastre actuale : orice
băiat cunoaşte deja din işcoală zeii, eroii şi figurile istorice elene. Din această cauză, formele îşi interesele lumii elene, întrucît în reprezentare au devenit ale noastre, le jputem gusta şi pe terenul reprezentării, şi nu este nevoie să spunem de ce n-am putea ajunge tot a'tăt dejdeparte în ce priveşte mitologia indică, egipteană şi scandinavă. In afară de 'aceasta, în reprezentările religioase ale acestor popoare este prezent şi universalul, adică Dumnezeu. iDar ceea ce e determinat, zeităţile eline sau indice particulare, nu mai au pentru noi adevăr în ele, noi nu mai credem în ele şi nu plac deoît imaginaţiei noastre. Din acest motiv, ele rămîn propriu-zis străine conştiinţei noastre mai profunde, şi nimic nu este atît de găunos şi de rece ca exclamaţiile pe care le auzim, de exemplu, în apere : „O, voi zei !", sau „O, Iupiter !"., sau chiar „O, Isiis şi Osiris !", îşi mai şi, apoi, cînd la toate acestea se mai adaugă îşi mizeria oracolelor — şi rareori se petrec lucrurile la operă fără oracol —, în locul cărora apar laoum în tragedie nebunia îşi clarviziunea.
Tot astfel stau lucrurile cu celălalt material istoric, al mo-ravurilor, legilor etc. Şi aceste elemente istorice există, desigur, dar ele au fost, şi cînd ele nu mai au nici o legătură cu prezentul vieţii, oricît le-am cunoaşte de bine şi de precis, ele nu mai isînt ale noastre ; pentru ceea ce ia fost trecător nu avem interes pentru simplul motiv că o dată a foisit prezent. Istoricul este nuimai atunci al nostru cînd aparţine naţiunii de care ţinem sau când, în general, putem considera prezentul ca o urmare a evenimentelor în al căror lanţ caracterele sau faptele crepre-zentate constituie o verigă esenţială. Deoarece nici simpla 'legătură dintre acelaşi teritoriu şi popor nu este în ultimă analiză suficientă, ci însuşi trecutul propriului nostru popor trebuie să se găsească în relaţie mai strânsă cu starea, viaţa şi

existenţa noastră.
In epopeea *Niebelungilor* de exemplu, sîntem din punct de vedere geografic, fără îndoială, pe pămîntui patriei, dar burgunzii şi regele Etzel isânt rupţi de toate condiţiile culturii noastre actuale şi de interesele ei natale în aşa măsură, încît, chiar şi fără erudiţie, noi ne putem simţi mult mai acasă în poemele lui Horner. Astfel, Klopstock, îndemnat, desigur, de sentimente patriotice, a înlocuit mitologia greaca prin zeii scandinavi ; Wodan, Walhalla şi Freia au rămas însă simple nume, care aparţin mai puţin reprezentării noastre şi vorbesc şi mai puţin sufletului nostru deoît Iupiter sau Oliimpul.

în această privinţă, trebuie să înţelegem limpede că operele de artă nu sînt elaborate pentru studiu şi erudiţie, ci, fără acest ocol al unor întinse cunoştinţe, prin ele însele ele trebuie să ifie nemijlocit inteligibile îşi gustate. Deoarece arta nu există pentru un mic cerc închis format din puţine persoane deosebit de cultivate, ci ea există pentru naţiune în totalitatea ei. Dar ceea ,oe are valoare pentru opera de artă în general îşi găseşte aplicare similară privitor la latura exterioară a realităţii istorice reprezentate. Şi aceasta trebuie să fie limpede şi pe înţelesul nostru, fără întinsă erudiţie, căci şi noi aparţinem timpului şi poporului nostru, încîit să ne putem simţi acasă în cuprinsul ei, şi să nu ne vedem nevoiţi să ne oprim în faţa ei ca în faţa unei lumi ce ne este străină şi neinteiligibilă.
y) CU aceasta ne-am apropiat deja mai mult de adevăratul fel de obiectivitate îşi de autenticul mod de asimilare a unor subiecte luate din timpuri trecute.
oa) Ceea ce putem menţiona aici în primul rînd se refera la poemele naţionalle autentice, care de totdeauna au fost la toate popoarele astfel compuse, încât partea istorică exterioară a aparţinut deja prin ea însăşi naţiunii, nerămînîndu-i acesteia nimic străin din ea. Aşa stau lucrurile cu epopeile indice, cu poemele homerice şi cu poezia dramatică a grecilor. Sofocîe nu î-a făcut pe Eiloctet, pe Aatigona, pe Aiax, pe Oreste, pe Edip, pe conducătorii săi de cor îşi corurile să vorbească cum ar fi vorbit pe timpul lor. Spaniolii, de asemenea, au romanţele lor despre Cid : Tiasso, în al său *Ierusalimul liberat,* a cîntat faptele întregii creştinătăţi catolice ; Camoens, poetul portughez, descrie descoperirea căii .maritime spre India orientală în jurul Capului Bunei Speranţe, în sine nemărginit de importantele fapte ale mariniarikr eroi, iar aceste fapte erau faptele naţiunii sale ; Shakespeare a dramatizat istoria tragică a ţării sale şi însuşi Voltaire şi-a compus a sa *Henriada.* Chiar şi noi, germanii, am renunţat, în Sfiîrşit, să facem poeme epice naţionale din istorii îndepărtate, care nu mai au pentru noi interes naţional. *Noachide* a lui Bodmer si *Mesia* lui Klopstock nu mai sînt la modă, după cum nu mai sînt la modă, după cum nu mai are trecere nici părerea că ar ţine de onoarea unei naţiuni să-şi (S,.»53) aibă şi ea Homerul său şi, pe deasupra, şi un Pindar, un Sofo-cle, un Anacreon etc. al său. Fără îndoială, istoriile biblice sânt mai accesibile reprezentării noastre datorită faptului că sîntem

familiarizaţi cu *Vechiul* şi *Noul testament,* dar aspectul istoric al obiceiurilor exterioare rămâne pentru noi totuşi numai ceva străin, aparţinător erudiţiei, iar ceea ce cunoaştem propriu-izis nu este deoît şirul prozaic al evenimentelor şi caracterelor, turnate doar în ifraze noi prin prelucrare, tncît lîn astfel de condiţii nu obţinem altceva decît sentimentul a ceva factice.
3p) Dar arta nu se poate limita numai la subiecte autohtone şi, cu cî't diferitele popoare au ajuns miai mult lîn atingere unele cu altele, de ifapt ea şi-a luat subiectele tot mai mullt de la toate naţiunile şi din toate secolele. Aşa stînd lucrurile, faptul că poe-tull se transpune în epoci cu totul străine, retrăindu-le, nu trebuie considerat ca cine ştie ce genialitate, ca partea istorică exterioară trebuie ţinută lîn reprezentarea artistică la un as'tlfel de nivel, încît să devină lucru secundar şi neînsemnat faţă de ceea ce ieste universal omenesc, lîn felul acesta lîncă din evul mediu au fost împrumutate subiecte din antichitate, dar s-ia încorporat în ele conţinutul propriu epocii, pe de altă parte însă, alunecînd în cealaltă extremă, el n-a mai lăsat din menţionatele subiecte dedît doar numele unui Alexandru, cel al lui Enea sau a! împăratului Octavian.
Cea dintîi condiţie este şi rămiîne nemijlocita inteligifoiili-tate a operei de artă. Şi, de fapt, toate naţiunile s-au şi afirmat în ceea ce, după gustul lor trebuia să le apară drept operă de artă, dorind să se simtă în ea la ele acasă, să se simtă prezente şi vii. în spiritul acesta al unei naţionalităţi independente şi-a elaborat Cailderon a sa *Zenobia* şi *Semiramida,* iar Shakespeare a ştiut să imprime un caracter naţional englez celor mai diferite subiecte, ou toate că a fost totodată în stare să păstreze în trăsăturille

lui esenţiale, în chip cu cmult mai profund deoît spaniolii, şi caracterul istoric aii naţiunilor străine, de exemplu pe acela all romanilor. Chiar şi tragicii greci au avut în vedere)xi.[854] prezentul timpului îşi oraşului lîn care au trăit. *Edip la Colonas,* de exemplu, nu are o mai strînsă legătură cu Atena numai în ceea ce priveşte localitatea, ci şi prin faptul că Edip murind aici, .această localitate urma să devină un loc de retragere pentru Atena. Sub alte raporturi, şi *Eumenidele* lui Eischii au interes mai apropiat pentru atenieni, dată fiind hotărîrea luată de areopag. Dimpotrivă, mitologia greacă, oricît de variat şi de des a fost ea utilizată de la renaşterea artelor şi ştiinţelor încoace, n-a putut deveni niciodată pe deplin familiară popoa-

relor moderne şi, cu toată marea ei răspândire, a irămas mai mult sau mai puţin rece chiar şi în artele plastice, îm măsură şi mai mare în poezie. De exemplu, nu-i trece prin cap nici unui om astăzi să compună o poezie către Venuis, Iupiter sau Palas-Atena. Fără îndoială, sculptura încă tot nu se poate dispensa de zeii greci, însă din această cauză plăsmuirile ei nici mi strat accesibile şi inteligibile în cea mai mare parte decît cunoscătorilor, erudiţilor şi unui cerc restrîns, format din persoane foarte culte. în chip asemănător, Goethe şi-a dat multă osteneală să le facă reprezentabile pictorilor 'tablourile lui Filo-strat, pentru ca aceştia să le (îndrăgească îşi să le imite ; dar prin această străduinţă Goethe n-a realizat mare lucru, căci astfel de obiecte antice rămân, în forma îşi irealitatea lor antică, totdeauna ceva străin pentru publicul modern, ca şi pentru pietoni. Dimpotrivă, lui Goethe însuşi, în „Divanul oriental", în anii târzii ai interiorului său liber, i-a reuşit, într-un spirit mult mai profund, să încorporeze Orientul în poezia noastră de azi şi săil facă accesibil felului actuali de a vedea. înfăptuind această asimilare, Goethe a ştiut foarte bine că este un occidentali şi un german ; el a făcut bineînţeles să vibreze tonul fundamental oriental în ce priveşte caracterul oriental al situaţiilor şi relaţiilor, dar în acelaşi timp ,a recunoscut în întregime ($X_{lţ}$ 865) şi drepturile conştiinţei noastre de azi şi ale individualităţii care-i este proprie. în felul acesta îi este îngăduit, desigur, artistului să-şi ia subiectele din regiuni geografice îndepărtate, din vremuri trecute şi de la popoare străine, şi să păstreze în linii mari înfăţişarea itorică a mitologiei, a .moravurilor şi instituţiilor, dar în acelaşi timp el trebuie să utilizeze aceste forme numai ca rame ale plăsmuirilor sale, iar interiorul să-l adapteze la conştiinţa esenţială, profundă a prezentului în care trăieşte, şi aceasta după chipul *Ifigeniei* lui Goethe, care rămâne până astăzi exemplul cel mai demn de admiraţie.

Faţă de un astfel de proces de elaborare, la rândul lor, diferitele arte se menţine pe poziţii cu totul diferite. De exemplu, lirica are, în poeziile de dragoste, cel mai puţin nevoie de mediu istoric exterior precis descris, întrucât lucrul principal este reprezentat pentru ea de sentiment, de stările afective ale sufletului ca atare. Despre Laura însăşi, de exemplu, aflăm foarte puţin în această privinţă din sonetele lui Petnarca, aproape numai numele ei, care ;ar fi putut tot atât de bine să fie altul ; despre localitate ebc. nu este indicat deoît tot ce poate fi mai general,

fîntîna de la Vaucluse etc. Din contra, poezia epică cere cea mai mare extindere asupra amănuntelor, extindere la care consimţim cel mai uşor dacă e clară şi inteligibilă şi când este vorba de amintitele elemente istorice exterioare. Cel mai periculos aiunecuş iîl constituie însă pentru arta dramatică aceste elemente exterioare, îndeosebi cînd este vorba de reprezentări teatrale, unde totul ni se adresează în chip nemijlocit sau parvine viu la intuiţia noastră sensibilă, încât avem pretenţia să ne simţim aici în mod atît de nemijlocit intimi, familiari. înfăţişarea realităţii istorice exterioare trebuie să fie aici în cea mai mare măsură subordonată, constituind un simplu cadru ; trebuie păstrat oarecum numai raportul pe care-l igăsim în poeziile de dragoste, în care, cu toate că putem retrăi complet sentimentele exprimate şi felul cum isiînt exprimate, i ise dă iubitei un nume *(*x_u care nu este numele propriei noastre iubite. Nu are iimportanţă faptul că erudiţii iar descqperii că nu slînt redate exact moravurile, gradul de cultură, sentimentele. în piesele istorice ale lui Shakesipeare, de exemplu, sînt multe lucruri ce ne rămân străine şi ne interesează prea puţin. Gînd citim piesele, acest lucru ne mulţumeşte, în reprezentarea lor teatrală însă nu. Griticii şi cunoscătorii cred, desigur, că asemenea elemente istorice preţioase ar trebui reprezentate şi pe scenă din consideraţie pentru ele şi înjură apoi prostul gust al publicului, cînld acesta îşi manifestă plictiseala pe care o provoacă astfel de lucruri. Dai opera de artă şi gustarea ei nemijlocită nu sînt pentru cunoscători şi pentru erudiţi, ci pentru public, iar Onticii nu trebuie să fiacă pînă într-atît pe distinşii, căci şi ei aparţin aceluiaşi public, şi nici ei înşişi nu pot lua în

serios exactitatea amănuntelor istorice. In felul acesta, englezii, de exemplu, reprezintă acum din pieele lui Shakespeare numai scenele care sînt în sine şi pentru isine excelente şi inteligibile prin de însele, întru-cît ei nu sînt robiţi de pedantismul esteticienilor noştri, care cer să fie aduse în faţa ochilor poporului toate elementele exterioare ce i-au devenit străine şi la care el nu mai poate participa. Prin urmare, când sînt puse în scenă opere dramatice străine, orice popor are dreptul să ceară remanieri, prelucrări. Chiar şi ceea ce este absolut excelent are nevoie în această privinţă de prâlucrare. Fără îndoială, s-ar putea spune că ceea ce este cu adevărat excelent trebuie să fie excelent pentru toate timpurile, dar opera de artă are şi o latură temporară, muritoare, şi aceasta este cea la care trebuie făcută modificarea,

deoarece frumosul apare pentru alţii, şi cei pentru care el este înfăţişat trebuie să poată fi la ei acasă în cuprinsu! acestei părţi exterioare a apariţiei frumosului.

In acest proces de asimilare îşi găseşte temeiul şi scuza tot ceea oe în antă se numeşte anacronism şi se consideră de

I 857) obicei drept mare greşeală a artiştilor. Unor astfd de anacronisme le aparţin mai întiîi demente .pur exterioare. De exemplu, cînd Faillstalif vorbeşte despre pistol, e indiferent. Este mai rău dacă Oirfeu sită chiar în faţa noastră cu o violină în mână, întrucât în acest caz iese în evidenţă prea strident contradicţia ce există între epoca mitică şi un astfel de instrument modern, despre care oricine ştie că nu era încă kiventat într-o epocă atît de timpurie. Din această cauză, unor astfel de lucruri li se dă astăzi uimitor de mare atenţie şji în teatru, unde direcţiunea ţine foarte mult la fidelitatea istorică în ce priveşte costumele, decorurile şi mobilierul ; astfel, de exemplu, convoiul în *Fecioara din Orleans* a dat mult de lucru şi pe latura aceasta, osteneală care e cheltuită în general, în cele mai multe cazuri, fără rost, întrucît priveşte numai ceea ce e relativ şi indiferent. Categoria mai importantă a anaoronisimelor nu constă în costume şi în .alte elemente exterioare asemănătoare, ci în faptul că într-o operă de artă personajele se exprimă, manifestă sentimente şi exteriorizează reprezentări, fac reflecţii, înfăptuiesc acţiuni pe cane ele este cu neputinţă să le fi putut avea şi faioe, dată fiind epoca în care au trăit şi date fiind gradul lor de cultură, religia şi concepţia lor despre lume. Acestui fel de anacronism i se aplică în mod obişnuit categoria „naturaleţe", crezîndu-se că este nenatural să nu vorbească şi să nu acţioneze caracterele înfăţişate în felul în oare ele ar fi vorbit şi acţionat pe timpul lor. Dar exigenţa unei astfel de naturaleţe, menţinută în chip unilateral, duce îndată la poziţii fialise, deoarece artistul, cînd înfăţişează sufletul omenesc, cu afectele şi pasiunile lui, în sine substanţiale, nu are totuşi voie — cu toată păstrarea oarac-terului lor individual — să le prezinte aşa cum sânt întâlnite ele în viaţa obişnuită, fiindcă orice patos trebuie să se manifeste numai într-o fonmă exterioară absolut adecvată. Artistul

S58) d_e aceea e artist aa să cunoască adevărul şi să-l înfăţişeze intuiţiei şi sentimentului nostru în adevărata lui formă. în aceasta operaţie de exprimare el trebuie, prin urmare, să ţină seama totdeauna de cultura timpului său, de limbă etc. Pe timpul războiului troian, modul de exprimare şi întregul fel de viaţă au

fast tot a'tît de puţin dezvoltate cum le regăsim în *Iliada,* pe cît de puţin dezvoltate a fost felul de a vedea îşi de a se exprima al masei poporului si al figurilor proeminente ale familiilor regale elene pe care le admirăm [în Echil sau lîn dramele de o frumuseţe desăviînşită ale lui Sofocle. O astfel de nerespectare a laşa-numitei naturaleţe este pentru artă un anacronism n e c e s a r. Substanţa interioară a ceea ce este reprezentat rămiîne aceeaşi, dar dezvoltarea culturii face necesară o modificare în ce priveşte -expresia îşi forma. 'Evident, cu totul altfel se prezintă lucrurile cînd concepţii si reprezentări ale unei evoluţii ulterioare a conştiinţei religioase îşi morale sînt transmise asupra unei epoci îşi naţiuni a căror întreagă concepţie despre lume contrazice astfel de reprezentări mai noi. Astfel, religia creştină a avut ca urmare categorii morale care le erau cu totul străine grecilor. De exemplu, reflexia interioară a conştiinţei cînd este vorba să decidă ce e rău ţi ce e bine, mustrările de conştiinţă îşi căinţa aparţin abia dezvoltării imorale a timpului modern ; caracterul eroic nu ştie nimic ide căinţă : ceea ce a făcut, a făcut. Oreste nu isimte nici o căinţă pentru uciderea mamei sale, furiile faptei îl urmăresc, desigur, dar eumeni-dele sînt înfăţişate totodată ca puteri universale şi nu ca viperele interioare ale conştiinţei lui subiective. Acest sâmbure substanţial al unei -epoci îşi lai unui popor trebuie isă-l cunoască poetul, îşi numai cînd a încorporat fin acest centru intim, cel mai intim, elementele ce i se opun şi se contrazic a

comis el un anacronism de grad mare. In această privinţă, trebuie deci să se ceară artistului să se transpună în spiritul unor -epoci trecute (Xji i59) şi lall unor popoare străine, iretrăindu-l fiindcă acest ce substanţial, cînd este .autentic, rămâne inteligibil tuturor timpurilor ; a vrea însă isă reproduci cu toată precizia amănuntului particularul rnod-deteriminat al fenomenului pur exterior, îngropat în rugina antichităţii, nu este dedît copilărească erudiţie, făcută în vederea unui scop numai exterior. Fără îndoială, şi pe latura aceasta exterioară se cere, în linii genenale, exiactitate ; nu este însă îngăduit să i se răpească acesteia dreptul de a plana între poezie şi adevăr.

YY) CU aceasta am pătruns pînă la adevăratul mod de însuşire a ceea oe are străin şi exterior o epocă oarecare precum am pătruns şi pînă la adevărata obiectivitate a «perei de artă. Opera de artă trebuie să ne releveze interesele superioare ale spiritului şi voinţei, ceea ce în sine însuşi este

omenesc şi puternic, adevăratele adâncimi ale sufletului ; şi lucrul principal, care are importanţă în chip esenţial, este ca acest **cuprins** valoros să străbată prin toate elementele exterioare ale fenomenului reprezentat şi să răsune cu tonul lui fundamental în întregul frunziş all amănuntelor. Adevărata obiectivitate ne dezveleşte, prin urmare, patosul, cuprinsul substanţial al unei situaţii, şi bogata şi puternica individualitate, în oare sânt vii momentele subtsanţiale a)le spiritului şi în oare ele sînt realizate şi exteriorizate. Pentru un astfel de conţinut trebuie apoi să se pretindă numai în generali o delimitare adecvată, inteligibilă pentru ea însăşi, şd o realitate determinată. Cîrad a fost găsit un astfel de conţinut şi a fost dezvoltat conform principiului idealului, opera de artă este în sine şi pentru sine obiectivă, indiferent dacă, din punct de vedere istoric, este exact amănuntul sau nu. Numai atunci opera de artă vorbeşte adevăratei noastre subiectivităţi, devenind proprietatea noastră. Fiindcă atunci, chiar dacă subiectul în forma lui determinată este luat din timpuri de mult trecute, baza subzistentă este umanitatea spiritului, deci ceea ce în general este cu adevărat permanent şi puternic şi al cărui efect nu poate să nu se producă, i. 360) deoarece acea s t ă obiectivitate constituie şi cuprinsul şi împlinirea propriului nostru interior. Elementul exterior, pur istoric, din contră, este latura trecătoare, si cu aceasta trebuie să căutăm să ne împăcăm când este vorba de opere de artă ce aparţin unor timpuri îndepărtate şi să ştim a face abstracţie de ea chiar şi în operele de artă contemporane nouă. Astfel psalmii lui David, cu a lor solemnă preamărire a bunătăţii şi mâniei atotputernicului Iehovta, precum şi durerea adâncă a profeţilor, ne mişcă şi sînt prezente pentru noi şi astăzi, cu toată distanţa ce ne separă în timp de Babilon şi de Sion ; şi chiar şi o morală ca aceea pe care o cîntă Saraistoo în *Flautul fermecat* o va agrea oricine, împreună cu egiptenii, dat fiind sâmburele interior şi spiritul melodiilor ei. Iată de ce, în faţa unei astfel de obiectivităţi a operei de artă, şi subiectul trebuie să renunţe la falsa pretenţie de a se avea înfăţişat pe sine însuşi în particularităţile şi însuşirile sale pur subiective. Oînd *Wilhelm Teii* a fost pentru prima dată reprezentată la Weimiar, nici un elveţian n-a fast mulţumit. în chip asemănător, cutare caută în zadar propriile sale sentimente chiar şi în cele mai frumoase cântece de dragoste, deolariîndu-ie tot atît de false oa altul oare cunoaşte iubirea numai din romane şi, transpunându-se jîn realitate, nu crede că este îndrăgostit înainte de a ifi regăsit în isine şi împrejurul său exact aceleaşi sentimente şi situaţii.

C. ARTISTUL

. *l[a]* .[aoeaist]ă primă parte a expunerii noastre am examinat mai întîi i d e e a generală a frumosului, apoi existenţa ei defectuoasă în _n a t u r ă, pentru ca, ân al treilea rând, isă pătrundem pînă la i d e ia 1, oa realitate adecvată a frumosului. Idealul însuşj l-am tratat, în primul r în d, tot conform conceptului său genera 1, concept care ne-a condus, în al doilea r î n d, la modul lui determina t de reprezentare. Dar, întrucât opera de artă provine din spirit, ea are nevoie de o (X„ 3ei) adiyila'ie producătoare sulb'îactiva, dm care se naşte, devenind prd fl—ăt t l il i

y

produs **bl**

p*Tfirii

sflnti.mentul

p p pT

publicului. Această activitate asitp imaig-inaţia art.jşjŢnkn T.ată ce, oa ă t r e i a latură a idealului, trebuie să mai arătăm acum, în încheiere, cum aparţine .opera de artă interiorului subiectiv ; ea încă nu s-a născut spre a deveni realitate qa produs al acestuia, ci abâa se iplăsmuieşte Sn s u b ie c 11 v 11 a t e ă creatoare. în igeniui si talentiil artistului, 'lotuşi, nu avem nevoie să menţionăm aceasta latura 'la

drept vorbind decât pentru a spune că ea trebuie exclusă din isfera cercetării filozofice sau că ea nu oferă decât puţine determinaţii generale, cu toate că adesea se ridică problema de unde ia oare artistul acest dar şi această capacitate de a concqpe îşi a realiza, cum, adică, face el opera de artă ? Am dori isă avem oarecum o reţetă, instrucţiuni cum isă procedăm, ân ce condiţii şi stări să ne transpunem pentru a produce aşa ceva ? Astfel l-a interogat cardinalul de Este pe Arioisto, privitor la *Roland furiosul*: „Măiestre Ludovic, de unde ai luat toate aceste blestemăţii ?". întrebat în chip asemănător, Rafael a răspuns într-o cunoscută scrisoare că el tinde spre o anumită idee.

Relaţiile mai precise le putem considera din trei puncte de vedere, stabilind,

în primul r î n d, conceptul de gemi u artistic şi de inspiraţie;

în al doilea rând, vorbind despre obiectivi ţ«-t e a acestei activităţi creatoare ; şi,

în al treilea *r* î n d, eăutoînd să determinăm caracterul adevăratei originalităţi.

1. IMAGINAŢIE, GENIU ŞI INSPIRAŢIE

în legătură cu problema geniului, este vorba îndată de (X,. 362) o determinare mai precisă a lui, deoarece cuvîotul geniu este un tenmen cu totul general, întrebuinţat nu numai cu referire la artişti, oi tot atît de mult şi cu privire la mari comandanţi de oşti şi la regi mari, precum şd la eroii ştiinţei. Şi aici putem deosebi mai precis iarăşi trei laturi.

a) IMAGINAŢIA

în primul rînd, în ce priveşte aptitudinea g e n e r a î ă pentru creaţie artistică, trebuie indicată i magi ai a ţ ia ca aceasta capacitate prin excelenţă artistică, daca e sa vorbim tocmai despre aptitudini. Apoi, îndată trebuie să ne ferim, totuşi, de a confunda imaginaţia artistică cu simpla facultate pasivă de închipuit e. Imaginaţia artistică este creatoare.

a) De această activitate~~ creatoare ţine rmai întâi Harul şi simţul de a *p* rinde realitatea *şa* formele ei. oare cu ajutorul auzului atent şi al văzului atent imprimă spiritului cele mai diverse imagini a ceea ce e dat ; şi mai ţine de această activitate creatoare memoria, care păsitrează lumea variată a acestor imagini multiforme. Din acest motiv artistul, în această privinţă, nu este nevoit să recurgă la închipuiri iscodite de el însumi, ci, părăsind superficialele poziţii zise de naturăj ideală, el trebuie să se apropie de realitate. în artă şi în poezie un început ideal este totdeauna suspect, fiindcă artistul trebuie să Scoată elementele artei sale din surplusul vieţii şi nu din surplusul unei generalităţi abstracte, întrucît elementul producţiei! nu-l oferă în artă gîndull, oa în filozofie, ci formaţia exterioară,! reală. în acest dement deci trebuie să petreacă artistul şi să' devină familiar în cuprinsul lui. El trebuie să fi auzit multe, să fi văzut multe şi să fi păstrat multe în sine însuşi ; de altfel marii indivizi se disting aproape totdeauna printr-o mare memorie. Fiindcă omul păsitrează ceea ce-l interesează, şi un spirilj profund îşi extinde cîmpul intereselor sale asupra unor nenumă

rate obiecte. Goethe, de exemplu a început în felul aoesta şi $^{Xlt\ M3}$ şi-a extins sfera intuiţiilor sale tot mai mult, de-a lungul ântre-g-ei sale vieţi. Prin urmare, prima cerinţă este aoest dar de a prinde precis realul şi forma lui adevărată, precum şi reţinerea fermă a oeea oe a fost văzut. De cunoaşterea exactă a formei exterioare trebuie însă legată o egală cunoaştere intimă a i n t e-ri or ui ui omenesc, a pasiunilor sufletului şi a tuturor scopurilor urmărite de inima omenească, iar la această dublă cunoaştere trebuie să se adauge cunoaşterea felului cum se exprimă pe sine interi o ir u 1 spiritului în elementele ir e a 1 i *t* ă ţ i i şi cum străbate d prin natura exterioară a acesteia.

p) în al doilea r î n d însă, imaginaţia nu se opreşte la această simplă receptare a realităţii externoare şi interioare, căci nu numai apariţia spiritului interior în formele exterioare ale iiealităi ine de opera de artă ideală, ci ceea oe trebuie sădjunija. să apară în chip exterior este adevărul existent *ja"* smc-şj-peptru sine şi raţionalitatea irealului. Aceasta raţio-n~a 11 x a t e a obiectului său determinat, obiect pe oare artistul la" ales, Tfepuie sa fie prezenta rrn nuimai v nnnştmi

ltii, ' ayjj'ie «f-i determina demersurile, ci trebuie să-işi îndrepte lumina asupra a oeea oe este esenţial şi actev"

gul f

lui cuprins îşi antregn profunzimi a acestuia. Deoarece it'afâ reflecţie omul nu devine conştient 'de ceea ce este el, şi observăm de altfel îa orice mare operă de artă că subiectul a fast cântărit şi gândit înddung pe toate laturile lui. Din uşurătatea imaginaţiei nu se naşte nici o operă solidă. Cu aceasta nu vrem să spunem însă că artistul ar trebui să prindă în formă de ouge-tări filozofice adevărul tuturor lucrurilor, adevăr care constituie fondul universal în religie, oa şi în filozofie şi în artă. Filozofia nu-i

este necesară artistului, iar dacă gândeşte în mod filozofic el procedează, în ce priveşte forma cunoaşterii, x,. *m* în chip tocmai contrar artei. Căci sarcina imaginaţiei constă exclusiv în faptul de a-şi conferi o conştiinţă despre sus-men-ţioniata raţionalitate interioară, dar nu în forma unor judecăţi şi reprezentări generale, ci în forma concretă a unei realităţi individuale. Prin urmare, artistul trebuie să înfăţişeze oeea oe trăieşte şi se frămîntă în el în fonmde şi fenomenele a căror imagine şi figură el le-a receptat în sine, ştiind să le stăpânească în vederea scopului său în aşa imăsură, înoît aceste forme şi fenomene devin la rîndul lor, capabile să recepteze în ele oeea ce este adevărat în sine şi să-â exprime. — în cursul acestei operaţii

de întrepătrundere a conţinutului raţional şi a formei reale, artistul trebuie să recurgă, pe de o parte, la ajutorul reflexiei vigilente a intelectului, pe de altă parte la adâncimile sufletului şi ale sentimentului animator. De aceea este insipid să crezi că poeme cum sânt cele homerice i-ar fi apărut poetului în somn. Fără reflexie, alegere, (discernământ, artistul nu este în stare să domine nici un conţinut căruia ar vrea isă-i dea formă, şi este prostie să crezi că artistul autentic nu ştie ce face. Tot atît de necesară îi este şi concentrarea sufletului.

Y) Datorită acestui sentiment care pătrunde şi însufleţeşte întregul, artistul posedă siihiocfii'l său şi plăsmuirea acestuia ca pe eul cel mai intim, oa pe oea mai intimă proprietate a sa ca rrrbje c t. liacl intuivizarea plastică înstrăinează orice cuprins, iod din el ceva exterior, şi numai sentimentul îl ţine în unitate subiectivă cu eul interior. în privinţa aceasta, artistul nu numai că trebuie să fi văzut multe (în lume şi isă fi cunoscut* de aproape fenomenele ei exterioare şi interioare, ci trebuie să fi trecut şi multe prin prqpniul său suflet, inima lui trebuie să fi fost prinsă şi mişiaată adînc, dl trebuie să fi trecut prin multe şi să fi trăit multe înainte de a fi în stare să exprime în fonma fenomenelor concrete adevăratele profunzimi ale vieţii. Din [1 m)] această cauză, geniul izbucneşte, fără îndoială, deja în tinereţe, cum a fost cazul, de exemplu, la Goethe şi la Schîller, dar numai vârsta bărbăţiei şi a bătrâneţii poate desăvîrşi maturitatea autentică a operei de artă.

b) TALENTUL ŞI GENIUL

Pa.r aiceiaistă activitate productivă a imaginaţiei — prin care artistul cega ce e în sine şi pentru sine raţional "elaborează în sinea lui oa formă reală, ca cea mai proprie operă a sa, — este ceea ce se numeşte geniu, talent etc. "

a) Am examinat chiar adlneori, însuşirile geniului. Geniul Sdfi—capacitatea general ă H e creaţjp adevărată a operei de ajlă-recumşi energia de a dezvolta si ii fame să lucreze, aceasta"aptitudme7~Diar în acelaşi timp această capacitate şi. energie~*ŢriA kil j jjn i *i* g u b 1 e c t i v ă, fiindcă numai un subiect conştieintde sine poate produce pe" plan spiritual, subiect care îşi propune oa scop o astfel de producere. Mai precis însă, se mai obişnuieşte să se facă o deosebire determinată între gLnjjJ şi talemt. Şi de fapt acestea nici nu sînt nemijlocit idenTJceTcîSşi ipeTTmr creaţia artistică desăvârşită identitatea lor este necesară. Anume, Jntruick în general arta individualizează trebuie să dea forme de f

cei

enomene reali e produselor sale, ea şa

ip-miu iciuuic uai iicuaare ale aceslei reallZUl'l, ajptf tuidini pair t ne u 1 a r e distincte. 0 astfel de aptitudine pcatc-fT~liuiinlla talent ; de exemplu cineva are talent să oi'nte perleot la vialiină, alltul" talent la dîntat cu vocea etc. Har triplul talent poate realiza ceva bun numai într-un seotor cu totul izolat aF antei, şi r[p] *•"•"?' pa™ fi; rlqsăviîrsit în el însuşi o capacitate artistică gene.nailă s.i r.aipamiitot,pia *rp* a îgijfjfţi [obiectuL7 aptitudini] pe care nu le conferă decât geniul. De aceea talentul fără geniu nu reuşeşte să depăşească prea mult abilitatea exterioară.

3) Se mai spune apoi în mod obişnuit că talentul şi geniul ar trebui să-i fie î-nm ascute omului. Şi aici este ceva just, cu toate că, în alte privinţe, această opinie este falsă. Deoarece omul ca om e, de exemplu, născut şi pentru religie, pentru gândire, pentru ştiinţă etc, adică el are ca om aptitudinea să-şi câştige conştiinţa despre Dumnezeu şi să ajungă la cunoaştere pe baza gîndirii. Pentru a realiza acest lucru, omul nu are nevoie de nimic altceva decît de naştere în general, şi de educaţie, formaţie şi hărnicie. în ce priveşte aitta, lucrurile stau altfel ; ea cere o predispoziţie s ip e c i f ii ic ă, în care

intervine oa esenţial şi un moment naturali. Cum frumuseţea însăşi este ideea realizată în elemente sensibile şi reale, iar opera de artă pune pentru ochi şi ureche în evidenţă spiritualul în forma nemijlocită a existenţei concrete, tot astfel nici artistul nu trebuie să plăsmuiască în forma exclusiv spirituală a gâadiriii, ci în cuprinsul intuiţiei şi al sentimentului şi, mai precis : raportîndu-se la un material sensibil şi în elementul acestuia. Această creaţie artistică înitiliidie în oa.. na airha în general, latura modulua nemijlocit şi a natunajleţei, şi această latură este cea pe care subiectul n-o poiate pnoirjiune îm el îmusi. ci pe oare el trebuie s-o gasească
p p uşi, ci pe oare el trebuie so găsească
nemijllocit dată în preallialbil în sine însuşi. Numai acesta este sensul în care putem spune ră prpnnti ţi t-
.a1r»ii jirehnie să tie
- o. 128
ix,
itinascuţe,.
iiîferiteile ante sîmt şi efle în sens similar mai mult sau mai puţin naţionale, avînd legătură cu latura natură a onui pqpor oarecare. Itallienii, de exemiplu, posedă cînteoul şi melodia aproape de la natură, în schimb la popoarele nordice muzica
290
PARTEA I. 1DEEA FRUMOSULUI ARTISTIC
şi opera, deşi cultivate cu stăruinţă şi cu marc succes, au devenit complet autohtone tot atât de puţim ca şi portocalii. Vechilor elini lena fost dat să dezvolte în cea mai frumoasă foaimă arta poeziei epice, şi înainte de toate să desăvînşească anta scuflpturii, în timp ce romanii n-au avut propriu-zis o artă de sine stătătoare, ci au fost nevoiţi s-o transplanteze pe pămîntu-
(X,. 367) rille lor din Grecia. De aceea cea mai răspîndită [iartă] este în general poezia, fiindcă în cuprinsul ei materialul sensibil şi elaborarea lui formală comportă cele mai puţine exigenţe. în sfera poeziei, pe de alltă parte cântecul popular este cel mai naţional şi mai legat de latura natură : el şi aparţine unor timpuri puţin dezvoltate stpiritual şi îşi păstrează cdl mai mult naivitatea naturalului. Goethe a produs opere de artă aparţinătoare tuturor formelor şi genurilor poeziei, dar cele mai intime şi mai spontane sânt primele lui cântece. Acestea implică cultură în cea mai mică măsură. Grecii moderni, de exemplu, sîot încă şi azi un popor oare creează poezie şi oîntece. O faptă de vitejie întîm-pllată azi sau erd, un caz de moarte, împrejurările particulare ale acesteia, o înimommîntare, onice aventură, o faptă de asuprire din partea turcilor, toate şi totul se transformă la ei îndată în cântec, şi avem numeroase exemple cînd a fost oînftată o victorie recent dîştigată, în cîntece compuse în chiar ziua bătăliei. FaurieJ a publicat o colecţie de icîntece neogreceşti, culese în parte din gura femeilor, doicilor şi îngrijitoarei or de copii, care nu se puteau mira îndeajuns că el se mira de cSntecele lor. In chipul acesta are legătură arta .şi felul ei determinant de creaţie cu naţionalitatea determinată a popoarelor. Astfel, improvizatorii sînt la ei acasă îndeosebi în Italia, avînd talente demne de admiraţie. Un italian improvizează încă şi azi drame în cinci acte fără să pună în aceasta nimic învăţat pe dinafară, ci totul provine din cunoaşterea pasiunilor omeneşti şi a situaţiilor, şi din adîncă inspiraţie a prezentului. Un biet improvizator, după ce compusese un timp oarecare şi apoi se duse să adune de ia cei de faţă bani într-o pălărie ponosită, era atât de înfocat, inoît nu
(X,. sos) s-a putut opri din declamaţie, continuînd să gesticuleze şi să ridice braţele îşi mîinile, pînă ce, la sfârşit, toţi banii adunaţi se împrăştiară pe jos.
) al treilea r î n d, aparţine geniului — fiindcă
a naturaleţei — şi uşurinţa
el cuprinde m sine această latură ţiipj interioare si a **I**
s
exterioaire cu privare- diă l îd
ţ e si a ţ p
la anumit e arte. In această legătură, se discută mult, cînd
CAPITOLUL III. ARTISTUL 291
este vorba de un poet de exemplu, de piedicile ridicate în calea concepţiei şi a elaborării de măsura versului şi de rimă, sau dud este vorba de un pictor, de multiplele dificultăţi cauzate de desen, culoare, umbră îşi lumină în invenţie şi execuţie. Fără îndoială, itoate artele pretind studiu îndelungat, muncă stăruitoare, îndemânare multilateral dezvoltată, totuşi, cu cît este mai mare şi mai bogat în conţinut talentul sau geniul, cu atît mai puţin cunoaşte el greutăţile legate de cîştigarea dexterităţilor necesare creaţiei artistice. Fiindcă artistul autentic posedă impulsul natura[1]!

şi nevoia nemijlocită de a da îndată formă artistică tuturor sentimentelor şi reprezentărilor sale. Acest mod de plăsmuire este felul său de a simţi şi intui, pe care el îll găseşte în sine fără efort, ca pe adevăratul său instrument adecvat. Un muzician, de exempUu, nu poate revela ceea ce are el mai profund în sjfletul său deoît în maladii : ceea oe simte el, se transformă nemijlocit îm melodie, întocmai cum ceea ce simte pictorul devine figură şi culoare, iar ceea ce simte poetul devine poezie care-şi îmbracă plăsmuirile lîn cuvinte armonioase. Artistul nu posedă acest dar de plăsmuire numai ca reprezentare teoretică, ca imaginaţie si ca simţire, ci îl posedă tot atflit de nemijlocit şi ca simţire practică, ailtfal spus, ca dar de exeouffi reălâ" I *a* a.nfti«-na autentic, aceste două aspecte sînt legate lao-eşte în imaginaţia ilui, ui pătrunde oarecum şi

L.i«uuavia II ui, ni pătrunde oarecum şi

In degete, după cum nouă ne vine la gură să spunem ceea ce gîndim sau după cum cele mai intime gînduiri, reprezentări şi sentimente ale noastre se răsfrâng nemijlocit în atitudinea şi mimica noastră. Adevăratul geniu a scos-o totdeauna uşor la x,. s»w capăt cu latura exterioară a execuţiei tehnice şi şi-a supus chiar şi cel mai sărac şi în aparenţă ceti mai puţin docil materiali în aşa măsură, încît acesta a fost silit să încorporeze în el formele interioare ale imaginaţiei şi să le exprime. Ceea oe nemijlocit rezidă astfel în el, artistul trebuie, fără îndoială, să-l dezvolte prin exerciţiu, spre a deveni dexteritate desăvîrşită, dar posibilitatea executării nemijlocite trebuie de asemenea să-i aparţină ca dar al naturii, căci altfel dexteritatea numai învăţată nu duce niciodată Ja o operă de artă dotată cu viaţă. Ambele părţi, creaţia interioară şi realizarea ei, merg -*— conform conceptului artei — mînă în mînă.

c) INSPIRAŢIA

Activitatea imaginaţiei şi a execuţiei tehnice, considerata pentru sine oa atare îm sufletul artistului, este ceea ce obişnuim Săiulmim inspirat i"e~ " "

a) (Ju privire la eă, se pune mai .întîi problema felului în care ea s e p r o d u ic e, fel referitor la care sînt răspîndite cele mai variate reprezentări.

act) întrucât geniul în general rezidă în cea mai strânsă legătură dintre spirituali şi natural, Sna crezut că inspiraţia ar putea fi produsă mai alles prin stimulare s e n z o ir i a 1 ă. Dar căldura sîngelui singură nu dă poezie ; aşa cum povesteşte Mar-montel, de exemplu, că într-o pivniţă din iChampagne a avut în preajma sa vreo 6 000 de sticle de şampanie, şi totuşi din ele nu i s-ia transmis nimic poetic. Tot astfel, cel mai mare geniu poate sta întins pe iarbă verde destul de des, dimineaţa şi seara, cînd suflă răcoritor boarea, şi să privească la cer, fără să fie atins de suflul nici unei dulci inspiraţii.

3P) Invers : tot atît de puţin se lasă provocată inspiraţia prin simplă intenţie sipiritua 1 ă. Cel ce nu face deoît (X,, 3-0) să-işi propună să fie inspirat pentru a compune o poezie, sau a picta un tablou, ori a găsi o melodie, fără să poarte deja în sine un conţinut oare să-i servească ca stimulent viu, şi se vede nevoit să caute ici şi colo un subiect, acela nu va fi în stare, pornind de la această simplă intenţie, oridît de talentat ar fi, să elaboreze nici o concepţie frumoasă sau să producă o operă de antă de calitate. Nici amintita **stimulare** pur senzorială, nici simpla voinţă şi hotărâre nu procură inspiraţie autentică, iar întrebuinţarea unor astfel de mijloace nu dovedeşte deoît că sufletul şi imaginaţia încă nu au închis în cuprinsul lor nici un interes veritabil. Din contră, cînd impulsul artistic este de calitate, aoesit interes s-ia concentrat deja în prealabil asupra **unui** obiect şi conţinut determinat şi l-a reţinut pe acesta.

YV) De aceea adevăratei inspiraţie se aprinde de un conţinut aeteraniinat oarecare, pe care imaginaţia îl prinde "Spre â*-il exprima în formă artistică : inspiraţia adevărată este însăşi starea legata de acest pror.ns de plăsmuire activă, atit in interiorul subiectiv, cît şi în executarea obiectivă a operei de arta." Deoarece pentru aceasta dublă activitate este necesară inspira-ţia. Aici, iarăşi, se poate ridica întrebarea : în ce chip trebuie să ajungă la artist un atare subiect ? Şi în privinţa aceasta

există multiple vederi. Cît de frecvent nu auzim formulîndu-se exigenţa că artistul trebuie să-si ia subiectul numai din sine însuşi ! Fără îndoială, acesta poate fi cazul cîod, de exemplu, poetul „cîntă ca pasărea care locueşte printre ramuri". Atunci impulsul îl constituie buna dispoziţie a poetului, care se poate îmbăia din interior pe sine însuşi ca subiect şi conţinut, îndem-nînd la (gustarea artistică a propriei seninătăţi. Atunci şi este **„cântecul** care ţâşneşte din giît o răsplată ce răsplăteşte bogat". Pe de altă parte însă, adesea cele mai mari opere de artă au fost create, ocazionate de un motiv cu totul exterior. Odele lui x" [371] Pindar, de exempiu, au luat naştere adesea fiind **comandate.** Tot astfel, de nenumărate ori, pentru clădiri şi pentru tablouri, li s-a indicat artiştilor scopul şi obiectul lor, iar ei au

fost totuşi in stare să se inspire. Ba, putem auzi de multe ori artişti plîn-gîndu-ise că le lipsesc subiectele pe care ei le-ar putea elabora. Astfel de elemente exterioare şi impulsul pe care ele îl dau creaţiei constituie aici **momentul** natunaileţei şi al modului nemijlocit, aparţinătoare conceptului talentului, şi oare, prin urmare, trebuie de asemenea să iasă în evidenţă la începutul inspiraţiei. Sub acest raport, poziţia artistului este de aşa n a t u r ă, că el, tocmai ca talent natural, intră în relaţie cu un subiect dat şi a f 1 a it î n p **r** e ia 1 a b i 1, întrucît el se simte îndemnat de un motiv exterior, de o întîmpliare sau, de exemplu ca Shakespeare, de legende, balade veohi, nuvele, cronici, să prelucreze acest subiect, şi în generali să se exteriorizeze pe sine prin e 1. Deci impulsul spre creaţie poate veni cu totul din afară şi unica cerinţă importantă este numai aceea ca artistul să aibă un interes esenţial şi să lase ca obiectul să devină viu în sine. Alunei inspiraţia geniului vine de la sine. Şi un artist cu adevărat viu descoperă, datorită tocmai acestei naturii vii a sa, mii de impulsuri spre activitate şi inspiraţie, ocazii pe lîngă care alţii trec fără să fie afeotaţi de ele.

p) Dacă ne întrebăm, mai departe, în ce constă .inpn raţia artistică, răspundem că ea nu înseamnă deoît să devii cu

tQlul iplin "jf S[1]7hi[rr]t, [c] f'jj f*![1] totnl~prp7Pn;f în pi] fjj igă nu te

Y) Dair dacă artistul a lăsat în felul acesta ca obiectul să devină absolut al său, dimpotrivă, el trebuie să ştie să uite de particularitatea sa subiectivă şi de elementele ei accidentale şi i««. să se cufunde din parte-i cu totul în obiect, înelt el, ca subiect,

mu este oarecum deoît ca o formă pentru fasonarea conţinutului ipe care l-a sesizat. Inspiraţia în care subiectul îşi dă aere şi se afirmă ca subiect, în loc să fie organul şi activitatea vie a lucrului însuşii, este o proastă inspiraţie. — Acest punct ne duce la aşa-oumiita obiectivitate a creaţiilor artistice.

2. OBIECTIVITATEA REPREZENTĂRII ARTISTICE-

a) înţelesul obişnuit al cuvântului „obiectivitate" este aici acela că, în opera de artă, orice contanut treKinc să îmbrace forma realităţii exiistenteşi să ni se înfăţişeze în aoaast formă exterioara cunqşgula. Dacă am vrea să ne mulţumim cu o ast-iel de obiectivitate, l-am putea numi şi pe Kotzebue poet obiectiv. La dl regăsim totdeauna şi pretutindeni realitatea curentă. Dar scopul artei este tocmai acela de a curaţi atît conţinutul, cît si modul de apariţie a cotidianului, şi de a scoate dm acestaj şi a dliaihoria prin aifitjyi'tiaitf* [c]ip'"[i]"[t]iifi[l]l jgQ-rnita dm interior,

îevănaltă formă exterioară a lui, numai ceea ce este raţionat în sine si pentru sine. — Deci artistul nu trebuie să se îndrepte*

şi p p

p obiectivitatea pur exterioară, căreia îi lipseşte substanţa completă, a conţinutului. Căci prinderea a ceea ce este dat deiia poate, fără îndoială, prezenta în sine însăşi caracterul cel mai viu, şi cum am văzut mai înainte la oîteva exemple luate din operele de tinereţe alle lui Goethe, opera de artă poate exercita o mare atracţie datorită însufleţirii ei interioare, dar cînd îi lipseşte un cuprins autentic ea nu atinge, totuşi, o adevărată frumuseţe a antei.

b) Dim acest motiv, un al doilea fel de a vedea nu face din ceea ce este exterior ca atare gGqp, ci artistul şi-a sesizat obiectul ki înilîmi'tatea adlnică a sufletului său. Acest interior* 373) Tăinîine ÎJnmă jitjUL de JoJteoat şi de concentrat, î;noi)t nu poate

constw
tai
asurare.

venţa patosului se mărgineşte să se facă presimţită numai prin indicaţii şi aluzii, cu ajutorul unor fenomene exterioare consonante, fără a avea forţa şi structura care s-o facă capabilă să desfăşoare natura dqptliină a conţinutului. îndeosebi unele dtaibece populare aparţin acestui mod de plăsmuire artistică. Simple din punct de vedere exterior, ele ne trimit la un sentiment miult mai adiînc aflător la temeiul llor, dar care nu este în stare să se exprime limipede, întrudît aici arta n-a ajuns încă la nivelul

de dezvoltare cînd să-şi poată dezveli în chip transparent cuprinsul, trebuind să se mulţumească să-! lase ca sufletul să-d pre-simtă, să-l ghicească cu ajutorul unor elemente exterioare. Inima rămîlne adunată în sine şi apăsată şi se oglindeşte, pentru a-şi fi sieşi inteligibilă, numai în circumstanţe îşi fenomene exterioare cu totul mărginite, circumstanţe şi fenomene "oare, fără îndoială, sânt vorbitoare,

deşi nu li se dă decât o foarte uşoară curbură spre suflet şi sentiment. Şi Goethe ne-a dat excelente cîntece de acest fel. *Cîntecul de jale al ciobanului,* de exemplu, este unul dintre cele mai frumoase de genul acesta. Inima zdrobită de durere şi dor se răsfrânge, mută şi închisă în sine, numai în demente exterioare ; totuşi, în toate acestea răsună, neexprimat, cea mai concentrată aldîncime a sentimienitului. In *Craiul ielelor* şi în multe altele domneşte acâllaşi ton. Acest ton poate coborî însă pînă la harharia apatiei care nu lasă să ajungă la conştiinţă esenţa lucrului şi a situaţiei şi se opreşte numai la elemente exiterioare, în pante brute, în parte insipide. Astfel, de exemplu, în *Toboşarii* din *Cornul fermecat al băiatului*[1] se spune : „O ! spânzurătoare, tu înaltă oasă !", sau : „Adio, domnule caporali!" ; ceea ce a fost considerat ca ceva extrem de emoţionant! Cînd, dimpotrivă, Goethe cîntă: „Urări de bine să-ţi aducă, mii, buchetul oe-am cules. M-am aplecat de multe o,. T« ori, o ! poate îşi de-o mie, si l-am strâns ila pieptu-mi, şi de-o sută de mii de oui", adîncimea sentimentului este indicată cu totul în allt mod, mod oane nu aduce nimic trivial şi dizgraţios în faţa intuiţiei noastre. Dar ceea ce-i lipseşte în general acestui întreg gen de obiectivitate este exterior izairea rraiiă, ni ara a sen ă g g timentului, a pasiunii, care în anta autentică nu are voie să ramana acea prarunzime închisă care, dînd un ton abia perceptibili, traversează exteriorul, ci ea trebuie sau să se arate complet ca atare, pentru sine, sau să lumineze viu îşi total exteriorul în care ea se introduce. Schilller, de exemplu, este cu tot sufletul prezent în patosul său, dar cu un suflet mare, ce se transpune viu în esenţa lucrului, şi care este în stare să exprime în acelaşi timp adîncimile acestuia în chipul cel mai liber, cel mai strălucit, cel mai armonic şi cu cea maţi abundentă bogăţie.

[1] *Des Knaben Wunderhorn,* colecţie de cîntece populare, adunate de Olemens Brentano şi Aohtm von iArnim (poetul C. Brentano a fost unul dtotre cafpii ramantilsmului german. Arnim este romancier, contemporan al M Hegel. EU s-a căsătorit cu sora lui Brenteno, Eflisa-beta, „Betitina", pziietena lud Goetihe).

c) Conform conceptului idealului, putem stabili, cu privire la exteriorizarea subiectivă, sub acest raport şi aici adevărata obiectivitate, în sensul că d„in conţinutul valoros care-tl înisufle-ţeşte pe artist nu trebuie reţinut ni mic în interiorul subiectiv, ci acest conţinut trebuie desfăşurat în întregime : si anime. în aşa fel, Micit sufletul şi substanţa generali a a subiectului ales să apară tot atît de bine scoase în lumină, pe cit de desăvîrşit rotunjită în sine trebuie să apară plăsmuirea individuală, plăsmuire pătrunsă în întreaga ei înfăţişare de acel suflet şi substanţă generaliă. Căci ceea ce este de prim ordin şi suprem nu este inexprimabilul, încât poetul ar fi eventual mai profund deoît ceea ce înfăţişează opera, oi operele lui sînt ceea ce are artistul mai bun, şi adevărul care este el, este el [ca artist], iar ceea ce rărnine în interior nu este el.

375) **3. MANIERA, STIL ŞI ORIGINALITATE**

Dar, aricit de necesar ar fi să se ceară artistului obiectivitate în sensul indicat adineaori, reprezentarea artistică este totuşi opera inspiraţiei l u i. Căci dl ca subiect s-a contopit cu totul cu obiectul său şi a creat plăsmuirea artistică din viaţa interioară a sufletului său şi a imaginaţiei sale. Această identitate a subiectivităţii artistului.. şi a adevăratei obiectivităti a reprezentării artistice este a treia latura principala pe care mai trebuie s-o examinăm pe scurt, întrucît îri ea se înfăţişază reunit ceea ce noi am separat pînă acum ca geniu şi obiectivitate. Putem indica această unitate ca fiind conceptul o r i g i '-n a l i t ă ţ i i autentice. *j4r*

Oar totuşi, înainte de a avansa pînă la stabilirea a ceea ce conţine în el acest concept, urmează să mai avem în vedere două puncte a căror unilateralitate trebuie înlăturată dacă este să se manifeste adevărata originalitate. Aceste două puncte sînt. maniera şi s t i li ud.

a) MANIERA SUBIECTIVĂ

Simpla m an i e r ă trebuie deosebită în chip esenţial de f mu a_j nani«na_s_ referă numai la s i n g u a. - originalitate. Jr .1 .

r i *t* ă ţ i l e pa rti cu laxe şi, prin aceasta, î n t î m p a - 1

toare ale artistului, particularităţi care *r* în obiect feste

ca atare si
k
reprezentarea lui ideală.
la
~ ajLuată în acest înţeles, maniera nu se referă la felurile generale ale artei, genuri artistice care pretind în sine şi pentru sine moduri deosebite de reprezentare — de exemplu pictorul de peisaje trebuie să conceapă obiectele altfel deoît pictorul de tablouri cu subiecte istorice, iar poetul epic altfel decît cel liric sau cel dramatic —, oi maniera este concepţie şi particularitate întîmplătoare a execuţiei aparţinătoare numai acestui subiect, concepţie şi particularitate oare pot merge pînă acolo, încât să ajungă în directă co n tir adie ţ i e cu adevăratul concept aii idealului. Considerată din acest punct de vedere, maniera este tot ce poate fi mai rău pentru un artist, întrucît efl se mişcă numai în cadrele subiectivităţii sale mărginite, ale subiectivităţii sale ca atare. Dar arta suprimă, în general, caracterul pur accidental al conţinutului, ca şi pe acela al fenomenului exterior, cerând deci şi artistului să extirpe din sine paiiticullarităţille cu caracter accidental ale singularităţilor sale subiective. —
[}) Dar, pentru aceea, în al doilea rînd, maniera nu se opune direct adevăratei reprezentări artistice, ci îşi păstrează pentru sine ca latitudine mai mult l a t u r i l e x t e -r i o a *T* e ale acesteia. Cel mai mare loc îl ocupă ea în pictură şi în muzică, fiindcă aceste arte oferă concepţiei şi execuţiei lături exterioare cu foarte mare întindere. Un mod de reprezentare particular, aparţinător artistului îşi urmaşilor şi elevilor lui, mod dezvoltat prin repetare pînă la obişnuinţă, este ceea ce constituie aici maniera ; care are ocazie să se afirme în două direcţii.
ora) Prima direcţie se referă la felul de a concepe. Nuanţa aerului, de exemplu, felul cum sînt înfăţişate frunzele arborilor, distribuţia luminii şi a umbrei, în generali întreaga tonalitate a coloraţiei, fac în pictură posibilă o infinită varietate. Din această cauză şi găsim la pictori, în felul coloraţiei şi al luminilor, cea mai mare diversitate şi cele mai particulare feluri de a concepe. Acest lucru îşi poate găsi expresia, eventual, şi în nuanţa unei culori, nuanţă pe care în natură noi, în general, n-o observăm, deşi există, fiindcă nu ne-am îndreptat atenţia asupra ei. Această nuanţă a fost însă remarcata de cutare sau cutare artist, el şi-a însuşit-o, şi acum s-a obişnuit să vadă şi să redea totul în acest gen de colorit şi de lumină. După cum procedează cu
(X,. 377)

coloritul, artistul poate praoada şi cu obiectele înseşi, cu gruparea, cu poziţia, cu mişcarea lor. Acest aspect al manierei îl găsim frecvent mai ales la olandezi: astfel, de exemplu, nopţile lui Van dier Neer şi felul lui de a trata lumina de lună ; colina de nisip a lui Vam dar Goyen, în atât de multe dintre peisajele sale ; luciul atlazurilor îşi ai altor stofe de mătase, care revine mereu în atît de numeroase tablouri ale alltor maeşitri, aparţin acestei categorii.
PIP) Mai departe apoi, maniera se extinde asupra execuţiei, la felul de a purta penelul, de a aşterne culoarea, de a reuni într-un tot culorile etc.
Yv) îmtruicît însă un astfel de mod specific de a concepe «şi reprezenta este generalizat, devenind, prin repetare mereu reînnoită, obişnuinţă şi devenind şi a doua natură a artistului, îl paşte pe acesita pericolul ca maniera sa, cu cît este mlai specială, cu atît mai uşor să degenereze în repetiţie şi fabricaţie lipsită de suflet, şi deci stearpă, unde artistul nu mai este prezent ou toată simţirea şi întreaga lui inspiraţie, în acest caz, airta coboară la nivelul unei simple dexterităţi manuale şi meşteşugăreşti, iar maniera, oare în ea însăşi nu este de lepădat, paafce deveni ceva insipid şi lipsit de viaţă.
Y) De aceea maniera mai naturală trebuie să se libereze pe sine de acest oanaicter particular si să se lărgească în ea însăşi în aşa, măsură, îmdît astfel de moduri apeoiale de tratare să nu poată degenera în simplă chestiune de moartă obişnuinţă, artistul ţimîndu-se în chip g e in e or a 1 strâns de natura esenţială' a lucrului şi căutând sănşi însuşească acel mod miai general de tratare pe oare-l comportă conceptul lucrului. în sensul acesta, putem numi, la Goetbe de exemplu, manieră, faptul că (X,. 378) el ştie să termine, abil, printr-o întorsătură veselă, nu numai poeme sociale, ci şi alte începuturi mai serioase, spre a suprima sau înllătura caracterul serios al tratării sau al situaţiei. în *Scrisorile* sale, şi HSaraţiu urmează această manieră. Aceasta este, în generali, un fel de a conversa şi un fel de comoditate socială, care, pentru a nu aluneca mai adînc în chestiune, se reţine, întrerupe şi transpune cu abilitate ceea ce este profund pe planul a ceea ce este vesel. Acest fel de a concepe este, desigur, şi el manieră aparţinătoare subiectivităţii tratării, dar unei subiectivităţi de gen mai general, şi procedând aşa cum e neces-sar, înăuntrul modului de reprezentare avut în vedere. De pe aoeasită ultimă treaptă a manierei putem păşi la considerarea stihului.
b) STILUL

Le style cest l'homme mente este o cunoscută expresie franceză. Aici, în generali, se înţelege prin stil particularitatea subiectului, oare se revelează complet în modul de exprimare al acestuia, în felul întonsăturillor frazelor lui etc. D-l von Rumohr (în *Cercetări italiene,* I, p. 87) încearcă să explice invers ţer: Py? Si: "lOa P(* n snP"niCTP H'fiyţm-ită obişnuinţă, supunere exi-~ genţelor" interioare ale materialului în oare sculptorul îşi alăs-mmeisie in ohîip real ticurile sale ţaj în oare pictorul le tace sâ~
h iă î
îip c ţi în oare pictorul le tace sâ
p; şi d4 von Rumohr ne oomuniică în aceasta privinţa extrem de knpartanite observaţii asupra modului de reprezentare pe care-4 îngăduie sau îl intteraioe, de exemplu, materialul sensibil, deterroiniat, al sculpturii.
Totuşi, nu trebuie să limităm senumfioaţia cuvântului „stil" numai Ia d fafa *ZZZL* **il** **b**
jcuhn sen sg b 11 ; ga poate fi extinsă la deteraninaţiile şi legile răpu ezciilâriii anfasiiice oare provin din natura unui gen artistic în cuprinsul căruia este plăsmuit un obieat oarecare. Sub acest raport, distingem în muzică stil bisericesc şi stil de operă, în pictură deosebim stilul istoric de cel al picturii de gen Stilul se referă apoi la un mod de reprezentare care ascultă de con-
ţ iSnpuse de materialull Iui tot atît de mult pe cît de muit curcspunde cerimţeUor unor feluri determinate 4* airtă ci iiiir acestora, legi ce decurg din conceptul lucrului însuşii. Lipsa de stul icn această semnifiaaţie mai largă a cuvfintUlui este atunoi sau neputinţa de aţi însuşi un astfel de mod de reprezentare în el însuşi necesar, sau voinţa arbitrară subiectivă de a da curs liber numai bunului plac personali în Jocul a ceea ce este conform legilor, şi *de.* a le înlocui pe acestea printr-o proastă manieră. Din această cauză, şi este inadmisibil — cum observă deja d-l von Rumohr — de a transplanta legile stilistice ale unui gen artistic oarecare la celeilalte genuri, aşa cum a făcut, de exemplu Mengs, în cunoscuta sa *Adunare a muzelor,* în vila Albani, unde el ,ra conceput i a realizat formele colorate ale lui Apolo al său conform principiului sculpturii". în chip similar

vedem în multe dintre tablourile lui Diirer că acesta şi-,a însuşit cu totul stilul igravurii în lemn .şi—-l «avea prezent şi în pictură, îndeosebi ,1a aranjarea faldurilor.

c) ORIGINALITATEA

în sfârşit, .originalitatea nu constă numai în observarea legilor stilului, ici "In" observaţia subiectiva., .ramt», ii.n ilor isii st- la.lmin-doneze simplei maniere, prinde un subiect raţional în sine şi ipentra sine şi4 'elaborează pornind din interior, din subiectivitatea artistaca atu conform esenţei şi conceptului unui gen artis-tic determinat, icnit şi (potrivit conceptului general al universalului.

a) Din această cauză, originalitatea este identică cu -adevărata obiectivitate şi contopeşte latura ştiinţifică cu cea subiectivă im aş ia fel, înoîlt acestea nu-şi imiai păstrează nimic străin urna faţă de cealialkă. iînixro privinţă deci, originalitatea cons'ti-'tuie intenioiritatea cea tma.i propria a .aititiiratiill.ii.i, pp *âe.* alta pairte
â i
ea nu reda altceva
p
n.h;,pifihii1iii întrucât acum amin- bli
1
(X,, 380) tita (particularitate nu apare decît ca pariticUlaritate a obiectului însuşi, provenind din acesta, întocmai cum acesta provine din subiectul producător. v
) De aceea, originalitatea trebuie deosebită, înainte de
]1 fie lO'hj-
ţ p
eei se înţelege prin originalitate **numai născocirea:** unor lucruri stranii, propriii numai acestui unic subiect şi care n-ar putea trece prin mintea nimănui altcuiva. Acestea nu sînt însă deoît proaste particularităţi. în acest înţeles al cuvînitului, inimenii nu este mai original dedît, de exemplu englezul, adică oricine îşi bagă în icap o anumiită nebunit, nebunie pe care nu i-o va imita nici un om rezonabil şi, în conştiinţa acestei nebunii ia sa, susţine despre sine că este originali.

Cu toate acestea are legătură, imiai ales astăzi mult lăudata originalitate a umorului şi spiritului. Aici, artistul pleacă de la propria sa 'subiectivitate şi se .reîntoarce mereu înapoi la ea, întrucât obiectul propriu-zis aii .reprezentării artistice este itratat numai ca un pretext exterior, spre a da prilej să se desfăşoare din plin cuvintele de spirit, glumele, năzMtiile, toanele. în aceste cazuri însă obiectul şi acest dement subiectiv se disociază. Iar cu 'subiectul se procedează absolut arbitrar, pentru ca

singularitatea artistului să poată ieşi în lumină ca lucru principal. Un

astfel de umor poate ifi plin de ispirit şi de simţire adâncă şi se înfăţişează de obicei ca ceva foarte impunător ; considerat însă în 'linii .mari, **el** este mai uşor de .realizat decît se icrede. Căci a întrerupe mereu desfăşurarea raţională a lucrurilor, a începe arbitrar, a continua şi .termina 'tot aşa, a .îngrămădi oricum una peste allta o serie de ispirite îşi de sentimente, creînd pnin aceasta **caricatura** de ale imaginaţiei, esite lucru mai «şor deoît a dezvolta din sine şi a .rotunji un întreg valoros ca 'atare sub semnul adevăratului ideal. Dar umorului actuali îi place isă scoată în evidenţă ceea ce are în iei .neplăcut un talent prost crescut şi alunecă de altfel adesea de la umorul veritabili ila platitudine şi trăncă- Xt. 38D neală. Umor veritabil nu a existat deoît rareori ; acum însă, cele mai spălăcite itniviallităţi, dacă au inumiai culoare exterioară şi pretenţii de umor, vor isă treacă drept pline de spirit îşi profunde. Dimpotrivă, Shakespeare posedă un **mame** şi adine umor şi, cu toate acestea, nu lipsesc nici la el unele platitudini. Tot astfel surprinde şi umorul llui Jean Paul, adesea prin profunzimea spiritului şi 'frumuseţea isemtimentullui, dar itot atît de .frecvent şi invers — prin igruparea barocă a unor obiecte disparate, care dămîn fără legătură între ele şi ale căror relaţii, în care le combină umorul, cu greu se lasă descifrate. Astfel de relaţii nici cel mai mare umariiS't nu le are prezente în memorie, înoît se poate vedea adesea şi Ila combinaţiile llui Jean Paul că ele nu provin din forţa geniului, ci sînt .ticluite în chip exterior. Din această cauză, Jean Paul, pentru a avea imereu imaterial nou, ia şi căutat în tot felul de cărţi, lîn cărţi ide botanică, juridice, descrieri de călătorii, cărţi de filozofie, noltînd lîndată ceea ce atrăgea atenţia şi adnotî.nd idei care-i veneau în minte în idlipa respectivă, iar arad a fost vorba să se apuce el însuşi să născocească a lipit unele de altele elementele cele mai eterogene : plante braziliene şi vechea cameră imperială de justiţie. Toate acestea au fost apoi preţuite ca originalitate sau scuzate ca umor care îngăduie totul şi orice. Dar adevăratele **originalităţi,** din contră, exclud din cuprinsul lor astfel de procedee **arbitrare.** —

Cu această oaazie, putem să ne amintim din nou de ironie, de ea, care vorbeşte să se dea pe sime drept supremă originalitate, mai ales atunci cînd nu imai ia în serios mici un conţinut, duoîndu-şi mai departe zeflemeaua numai de dragul zeflemelei. Pe de lalltă parte, ironia adună în reprezentările ei o .mulţime de elemente exiterioare, aii căror sens intim poetul şi-'l păstrează pentru sime, şi unde fineţea şi imarea ispravă ar consta în faptul

(Xj. 882) că se sugerează ideea că tocmai în aceste îngrămădiri de elemente exterioare ar zace ascunsă poezia poeziei şi tot ce e mai profund îşi mai excelent, tot ceea ce ou se iasă să fie exprimat tocmai din cauza .adâncimii sale. Astfel a fost, ,de exemplu, pre-izenitat în poeziile iui iFriedrich von ScMegel — pe timpul icând acesta îşi închipuia că e poet — acest oe ineexprkraat ca ceea ce esifce mai excelent, idar această poezie a poeziei s-a dovedit a fii tocmai cea mai plată proză.

Y) Opera de artă veritabilă trebuie să fie [liberată de această fallsă originalitate, căci ea îşi dovedeşte originalitatea autentică numai înf ăţişîndu-se ca o creaţie proprie a unu i spirit care nu spicuieşte îşi DU strânge inimic ide pe afară, ci lasă să se producă în sine (însuşi întregul, iîm strânsă legătură, dintr-o singură bucată şi într-un singur ton, întocmai cum obiectul s-a unificat cu sine în sine însuşi. Gând, dimpotrivă, scenele şi moitivdle nu se leagă prin •efle Misele una de cealaltă, ci numai din afară, necesitatea interioară a unirii lor este absentă, iar «le nu apar legate una de alita decât întâmplător, printr-iun al treilea subiect străin. Astfel, *Gotz von Berlichingen* al lui Goethe a fost admirat îndeosebi pentru 'marea lui originalitate ; îşi, fără îndoială, cum am apus deja mai isus, Goetihe, în această operă, a negat cu mulită îndrăzneală îşi a călcat în picioare tot ceea ce iera stabilit ca lege a artei de către teoriile de atunci, susţinute în ştiinţele despre frumos. Cu toate acestea, execuţia llui Goethe JIU posedă o originalitate autentică. Căci în această operă de tinereţe se observă încă sărăcia propriului subiect, încât multe trăsăturii, şi scene întregi, în loc să fie elaborate din marele conţinut însuşi apar ici şi colo spicuite lîn grabă din sfera de interes ale timpului în care se petrece acţiunea şi inserate din afară. De exemplu, scena dintre GStz şi fratele Martin — care aminteşte de Luther — nu conţine decât reprezentări luate de Goethe din cele ce se

(X,, 883) spuneau în această perioadă în Germania, compătimitor referitor Ila călugări : că ei nu aveau voie să bea vin, că digerau moţăind somnoroşi, că din acest .motiv li se trezeau unele dorinţi şi că, în general, trebuiau să depună jurământul insuportabil şi triplu ia!l sărăciei, castităţii şi ascultării, iln schimb, fratele Martin se (însufleţeşte faţă de viaţa cavalerească a lui Gotz : „Cum acesta, încărcat cu

prada duşmăniilor săi, îşi aminteşte : pe acela l-am dat jos cu suliţa de ipe cal înainte ca el să fi putut împuşca, pe celălalt l-am doborît jos cu «caii cu tot, apoi îl apuc de pulpană şi ajungând la castelul lui, dau peste femeia lui" ; bea în sănă-

tatea doamnei Elisaibeta, şi îşi şterge ochii. — Dar Luther n-a început icu astfel de gânduri lumieşiti, ci, ca un călugăr pios ce a fost, a scos din Augustin o cu totull altă profunzime de intuiţie şi convingere religioasă. în acelaşi fel urmează apoi chiar scene în proximele referim la vederi pedagogice ale timpului, aii căror impuls a fost dat mai ales de Basedow. De exemplu, se spunea pe atunci că capiii învaţă prea multe lucruri neînţelese, metoda justă ar fi însă aceea după care ei ar învăţa lucruri neale cu ajutorul intuiţiei şi al experienţei. Canal recită tatălui său pe de rost, tocmai aşa cum se obişnuia în tinereţea lui Goethe : „Jaxthausen este un sat şi un castel lângă Jaxt ; aparţine de două sute de ani, prin moştenire, ca proprietate domnului von Berlichingen". Dar, cînd Gotz îl întreabă : „Cunoşti pe domnul von JBerlinchingen", băiatul îl priveşte fix şi, de atîita erudiţie, nu-şi cunoaşte propriul său tată. Gotz susţine că el cunoaşte toate ipotecile, drumurile şi vadurile înainte de a şti cum se chemau râurile, satele, castelele. Toate acestea sânt mici adaosuri străine, fără legătură cu însuşi subiectul, în timp ce acolo unde acesta ar fi putut fi prins în toată adâncimea lui, de exemplu, în dialogul (lui Gotz cu Weisslingen, nu avea decât reci reflecţii prozaice asupra * vremii.

Un adaos similar de diverse trăsături ce nu provin din conţinutul subiectului mai găsim chiar *şi* în *Afinităţile elective p* parcul, tablourile vii, oscilaţiile penduiîei, durerile de cap, în- (X,. *zw* treaga imagine a afinităţilor chimice împrumutată din chimie aparţin aoestei 'categorii. în roman, care se petrece într-un timp prozaic determinat, astfel de lucrunri, evident, sînt îngăduite, mai ales cînd ise face uz de ele în chip atît de abil şi de graţios ca la Goethe, şi apoi, în afară de aceasta, o operă de artă nu se poate libera în mod absolut de cultura timpului său. Dar una este să fie oglindită în ea lînsăşi această editură şi altceva este să cauţi şi să aduni laolaltă imaterialele în chip exterior şi independent de conţinutul prqpriu-zis al reprezentării artistice. Originalitatea autentică a artistului, ca -şi aceea a operei de artă. rezidă numai *în* faptul de a ti animată de caracterul] 'raţionai! al conţinutului adevărat în el însuşi. JNumai cînd artistul şi-a însuşit iin 'intregime această raţiune obiectivă, fără s-o amestece şi s-o întineze cu particularităţi străine, luate din interior sau din exterior, numai atunci se oferă el, în obiectul plăsmuit, şi pe sine în adevărata *sa.* subiectivitate, subiectivitate care nu vrea să fie «ieoît punct viu de trecere pentru opera de artă încheiată în sine

însăşi. Deoarece iîn orice creaţie poetică, în orice gîndia-e şi în orice acţiune veritabilă, libertatea autentică face să acţioneze substanţialul ca o putere în sine, putere oare este în iacelaşi timp puterea «ea mai proprie a gîndirii 'şi voinţei subiective, încît în concilerea desăvârşită a lamiîndurora nu mai poate rămîne nici o dezbinare. în chipul acesta, consumă, fără îndoială, originalitatea artei orice particularitate accidentală, dar o înghite numai ca artistul să poată da cu 'totul ascultare mersului şi avântului inspiraţiei geniului, plină exiduisiv de subiectul ei, şi ca el, în loc de toane şi bunnplac, să poată «nfăţişia, în opera sa înfăptuită conformi adevărului, adevăratul său eu. A nu avea nici o manieră a ifost 'de oînd esite lumea singura manieră mare, şi exclusiv în acast sens trebuie să-i mumim originali pe Homer şi pe Sofode, pe Rafael şi pe Shakespeare.

ESTETICA

PARTEA A II-a

DEZVOLTAREA IDEALULUI ÎN FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

SECŢIUNEA I FORMA SIMBOLICĂ A ARTEI

INTRODUCERE DESPRE SIMBOL ÎN GENERAL

Atît după conceptul lui, oît şi ioa fenomen istoric, simbolul, în sensul în care îl întrebuinţăm aici, constituie înoqputul artei, şi de aceea trebuie considerat oarecum numai ca ipre-artă, aparţinând îndeosebi Orientului, pre-antă care, abia după multiple treceri, transformări şi mijlociri, ne duce la realitatea autentică a idealului ca formă clasică a artei. Din această cauză, noi trebuie să distingem mai întîi simbolul ca formă particulară independentă, iîn care el este tip general pentru intuiţia şi plăsmuirea artistică, de acdl (gen de simbol care e coborît pentru sine numai la nivelul unei simple

forme exterioare, lipsită de irudqpendenţă. Tratat în acest din urmă fel, regăsiim simbolul şi în forma clasică şi romantică a .artei, după cum anumite laturi pot îmbrăca şi iîn airba simbolică forma idealului clasic sau pot lăsa să se întrevadă începutul antei romantice. Dar, astfel de treceri dincoace sj dincolo nu privesc decât totdeauna formaţii secundare şi trăsături izolate, ifără a angaja sufletul propriu-zis şi natura determinantă a unor qpere de artă întregi.

Din contra, aioollo unde simibdlicul se dezvidltă independen't şi în fonma ce-i este proprie, el are, iîn generali, caracterul sublimului, fiindcă Iîn general trebuie să ia fonmă mai întîi numai ideea lipsită de măsură şi nu determinată liber în sine, idee care, din aoeasită cauză, nu este în stare săşi găsească forma

determinată în fenomenele concrete, formă ce ar corespunde complet acestui caracter a'l ei abstract şi generali ; iar în aceaistă necorespundere ideea depăşeşte existenţa ei exterioară, în loc să fie .absorbită toată în aceasta sau penfect încorporată în ea. Această depăşire a modului-determinat al fenomenului constituie caracterul generali al sublimului.

înainte de toate, în ce priveşte partea formală, trebuie să explicăm acum, în dinii cu totul generale, ce se înţelege prin „simbol"'.

Simbolul, în general, este o existenţă exterioară nemijlocit prezentă sau dată pentru intuiţie, dar o existenţă care nu trebuie înţeleasă aşa cum este dată nemijlocit, nu trebuie luată ca atare, ci într-un sens mai larg *şi* mai general. De aceea, cînd e vorba de simbol, itrebuie să facem îndată deosebire între două lucruri : în primul rînd semn i f ,i **c** a ţ i a, şi apoi expresia acesteia. P T i m a este o reprezentare sau un obiect, indiferent cart i-ar fi conţinutul, a doua este o existenţă sensibilă sau o imagine oarecare.

1. Simbolul este deci mai întâi un semn. Diar, la simpla însemnare, legătura pe care o au una cu alta semnificaţia şi expresia ei nu este decît o împreunare cu totul arbitrară. Această expresie, acest lucru sensibil sau imagine se reprezintă în aoesit caz atît de puţin pe sine însuşi, încît în faţa reprezentării aduce mai curind un conţinut ce-i este străin, cu aare el nici nu are nevoie să aibă vreo trăsătură comună oarecare. Astfel, în limbi, de exemplu, tonurile sînt semne ale unei reprezentări sau ale unui sentiment oarecare etc. Partea cea mai mare a semnelor unei limbi este însă legată im chip întîmplătoir cu 383) conţinutul reprezentărilor care sînt exprimate prin ele, cu toate că pe baza unor cercetări istorice s-ar putea arăta că legătura originară a fost de altă **natură,** iar deosebirea ce există între limbi constă mai ales în faptul că aceeaşi reprezentare este exprimată prin sunete diferite. Un alt exemplu de astfel de semne îl dau culorile *(Ies couleurs)* folosite în cocarde şi la steaguri pentru a exprima cărei naţiuni îi aparţine un individ sau o corabie oarecare. O astfel de culoare nu conţine de asemenea nici ea vireo calitate ce i-ar fii comună cu semnificaţia sa, adică cu naţiunea reprezentată prin ea. Gînd este vorba de a r t ă, nu este voie să atribuim simbolului înţelesul că ar **indica** o astfel de indiferenţă a semnificaţiei faţă de semnul său, întrucît

arta constă, în general, tocmai în raportarea, înrudirea şi întrepătrunderea concretă a semnificaţiei şi a formei.

2. Altfel stau deci lucrurile cînd este vorba de un semn care trebuie să fie simbol — de exemplu leul este luat ca simbol al mărinimiei, vulpea ca **simbol** al vicleniei, cercul ca simbol all veşniciei, triunghiul ca simbol al trinităţii. Dar leul şi vulpea posedă, ca atare, înseşi proprietăţile a căror semnificaţie ele trebuie s-o exprime ; tot astfel, cercul nu arată ceea ce are neterminat sau în chip arbitrar mărginit o linie dreaptă, sau o linie care nu revine în ea însăşi, ceea ce este potrivit şi unei distanţe limitate de timp ; iar triunghiul ca u n î n t r e g posedă acelaşi număr de laturi şi unghiuri care rezultă şi din ideea de Dumnezeu, cînd sânt supuse n u *m* ă r ă r i i determi-naţiile concepute în Dumnezeu de către religie.

Prin urmare, în aceste feluri de simboluri existenţele date posedă dejia în fiinţa lor proprie semnificaţia pentru a cărei reprezentare şi exprimare sînt Moşite, iar simbolul, luat în sensul acesta mai larg, nu este deci simplu semn indiferent, ci este unul oare cuprinde în sine însuşi, ca dement exterior, totodată şi conţinutul reprezentării pe care el o înfăţişează. în acelaşi timp însă el nu trebuie să se prezintă înaintea conştiinţei pe sine însuşi ca acest lucru individual, concret, ci să înfăţişeze numai chiar acea calitate generală care este semnificaţia urmărită.

3. î n a li t ,r e i 1 e a *1* î n d, trebuie să notăm apoi, că simbolul, fiind semn pur exterior şiolmât,~~n~u~~trebuie să f_ig_ absolut adecvat se'mnifîcaţîeî'sâle$_v$Totuşi, invers", pentru a râmfne simral, el nici nu trebuie sa i se facă cu totuF adecvat. (Jaci. deşi conţinufuT — care este

semnificaţia — şi forma folosită pentru exprimarea acesteia concordă în privinţa u n e i însuşiri, pe de altă parte, totuşi forma simbolică ca atare mai conţine şi alte determinaţii, cu totul independente ~de acea însuşire comună pe care ea a semnificat-o o dată ; întocmai cum şi conţinutul poate fi nu numai unul abstract — ca puterea, viclenia —-, ci şi unul concret, oare poate, la rândul său, conţine diferite calităţi particulare, deosebite de prima însuşire — care constituie semnificaţia simbolului său —, precum şi de celelalte însuşiri particulare ale acestei forme simbolice. — Astfel, de exemplu, leul nu este numai tare, vulpea nu este numai vicleană şi mai ales Dumnezeu posedă încă şi cu totul alte însuşiri deoît cele care pot fi cuprinse într-un număr, într-o figură matematică sau iîntr-o formă de animal. Conţinutul rămîne

cWjî n d if e r e n 't faţă de forma care-l reprezintă, iar modul-determkiat abstract pe care dl îll constituie poate fi tot atît de bine dat iîn infinit de allte existenţe şi formaţii. De asemenea, un conţinut concret posedă multe determinaţii în el, la exprimarea cărora pot servi alte formaţii care conţin aceleaşi deter-(X,. 395) minaţii. Pentru existenţa concretă şi exterioară în care un conţinut se exprimă pe sine simbolic este valabil absolut acelaşi lucru. Ca existenţă concretă şi exterioară, aceasta posedă mai multe determinaţii al căror simbol poate să fie. Astfel, cel mai apropiat şi cel mai bun simbol al puterii -este, desigur, leul, dar în aceeaşi imăsură e şi taurul, cornul *şi* invers : taurul, la rândul lui, are o mulţime de alte.semnificaţii simbolice. Dar infinit de mare este numărul formelor şi al formaţiilor care au fost folosite ca (simboluri pentru a reprezenta pe Damnezeu.

Reiese deci din cele precedente că, potrivit propriului său concept, simbolul] are în mod esenţial un dublu sens:

a) In primul rând, vederea unui simbol atrage în generali după sine de îndată îndoiala dacă o figură oarecare trebuie sau nu trebuie luată ca simbol; aceasta chiar şi aitunci cînld facem abstracţie de caracterul echivoc al raportării la un conţinut d e it e r m *i n* a t, conţinut pe care ar fi să-d semnifice o (figură având im ia i ,m u ii t e semnificaţii ; anum(e, semnificaţii cărora le poate servi drqpt simbol adesea pe baza unor legături îndepărtate.

Ceea ce avem în faţa noastră iîn primul tiînd este în general o figură, o imagine, care pentru sine nu ne sugerează dedît reprezentarea unei existenţe nemijlocite. De exemplu, un leu, im vultur, o culoare se înfăţişează şi pot fi privite ca unele oe-işi ajung dor .înseşi. Din această cauză, se naşte întrebarea dacă un leu aii cărui chip ne este prezentat trebuie să se înfăţişeze şi să se exprime numai pe sine sau dacă trebuie să reprezinte şi să semnifice, în afară de aceasta, îşi altceva : conţinutul mai abstract al simplei puteri, sau conţinutul mai conoret al unui erou, sau al unui anotimp, sau al agriculturii ; se naşte întrebarea dacă o astfel de imagine trebuie luată în înţeles p r o p r i u sau totodată şi în sens i im p r o p ir i u, ori, eventual, numai în sens impropriu. — Ultimul caz îl avem, de exemplu, în expresiile simbolice ale limbii, la cuvinte ca a prinde, a încheia etc. Gînd ele indică activităţi sufleteşti avem numai nemijlocit prezentă înaintea noastră semnificaţia lor de activităţi sufleteşti, fără a ne aminti, eventual, şi de acţiunea senzorială a apuca-

tului, a închiderii. Dar, oînd este vorba de imaginea unui leu, x,. sHff avem în faţa ochilor nu numai semnificaţia pe care o poate avea ca simbol, ci însăşi această figură şi existenţă sensibilă.

De aceea o astfel de incertitudine nu încetează deoît atunci cînd ambele laturi, adică semnificaţia şi forma prin oare ea este exprimată, sînt designate iîn chip explicit, fiind exprimată prin aceasta totodată şi relaţia lor. Dar atunci existenţa concretă reprezentată nu mai este nici ea simbol în sensul propriu al cuvântului, ci este numai o simplă imagine, iar relaţia knagine-semnifioaţie îmbracă cunoscuta formă a comparaţiei, a metaforei. In jnetaforă trebuie să avem în minte ambele : adică, o dată reprezentarea generală şi apoi imaginea ei concretă. Cînd însă reflexia ,n-a ajuns atît de departe înoît să reţină în mod independent reprezentări generale şi îm consecinţă, să şi le înfăţişeze sieşi ca atare, atunci nici forma sensibilă înrudită în care trebuie să-işi găsească expresie o semnificaţie mai generală nu este încă gîndită separat de această semnificaţie, oi formă şi semnificaţie sînt gândite nemijlocit contopite. Aici rezidă, cum vom vedea şi mai tîrziu, deosebirea dintre simbol şi comparaţie. De exemplu, iCarol Moor exclamă, la vederea soarelui care apune : „Aşa moare un erou !". Aici semnificaţia este despărţită explicit de reprezentarea ei sensibillă şi, în acelaşi timp, imaginii îi este adăugată semnificaţia. în alte cazuri, separarea şi raportarea aceasta nu este atît de limpede scoasă în evidenţă în metafoire, ci

legătura rămiîne mai nemijlocită, dar atunci trebuie să ireiasă clar deja din altă legătură a dialogului, din situaţie şi din alte circumstanţe, că imaginea nu trebuie să fie considerată satisfăcătoare pentru sine şi că prin ea trebuie să se înţeleagă cutare ori cutare semnificaţie determinată, semnificaţie oare nu poate rămiîne incertă. De exemplu, oînd Luther cîntă :
„Fortăreaţă tare e Dumnezeul nostru", sau oînd se *(*.[89T] spune : „Pe ocean, cu o mie de catarge, călătoreşte timarul, Liniştit, pe-io luntre sigură mînă iîn port moşneagul", nu încape nici o îndoială asupra semnificaţiei: de apărare, cînd este vorba de fortăreaţă, de lume a speranţelor şi planurilor sugerată de imaginea oceanului şi a celor o mie de catarge ; de scop mărginit şi de posesiune, de peticul anic, dar sugerat precis de imaginea luntrii şi a portului. Tot astfel, oînd se spune în *Vechiul Testament:* „Dumnezeu le-a rupt dinţii în gura lor, sparge, Doamne, măselele puiului de leu.!", ne dăm seama îndată că dinţii, gura, măselele leului nu sînt luate ca atare, ci sînt

t

numai imagini şi intuiţii sensibile ce nu trebuie considerate în sens propriu, fiind vorba numai de s e m m i f i c a ţ i a lor.
Această incertitudine se iveşte însă la simbol ca atare, cu atît mai mult cu cît imaginea care posedă o semnificaţie este numita în speţă simbol numai cînd această semnificaţie este exprimată pentru sine, ca la comparaţie, sau altfel, cînd ea este deja clară. Fără îndoială, îşi simbolului propriu-zis i se înlătură dublul înţeles prin faptul că, din cauza însăşi a acestei incertitudini, legătura imaginii sensibile cu semnificaţia ei devine o obişnuinţă, «şi deci ceva mai mult sau mai puţin convenţional — lucru neapărat necesar cînd este vorba de simple semne —, în timp ce, dimpotrivă, metafora se prezintă ca ceva singular, inventat numai lîn vederea unui scap momentan, ca ceva limpede ipentru sine, fiindcă îşi poartă cu sine semnificaţia însăşi. Dar, cu toate că pentru cei ce se găsesc într-un astfel de cerc convenţional de reprezentare un anumit simbol este clar datorită obişnuinţei, din contra, lucrurile stau cu totul altfel atunci cînd este vorba de 'toţi cei care nu se mişcă în acelaşi cerc sau pentru care acel cerc aparţine trecutului. Mai lînflîi acestora nu le este oferită 3»8) decît nemijlocita reprezentare sensibilă, rămînînd de fiecare dată nesigur dacă trebuie să se mulţumească ou ceea ce au în faţă sau dacă prin aceasta se mai trimite şi la alte reprezentări şi idei. De exemplu, cînd observăm lîn bisericile creştine un triunghi pictat lîntr-un loc .vizibil, ne dăm seama îndată că aici nu este vorba de intuiţia sensibilă a acestei figuri ca simplu triunghi, ci este vorba de semnificaţia lui. Intr-un alt local, dimpotrivă, ştim tot atât de limpede că aceeaşi figură nu poate fi luată drept simbol sau semn al trinităţii. Alte popoare, necreştine, cărora le lipseşte însă aceeaşi obişnuinţă şi cunoştinţă, vor rămîne, sub acest raport, în îndoială ; şi nici noi înşine nu sântem în măsură să hotărîm pretutindeni dacă un triunghi oarecare trebuie considerat ca triunghi propriu-zis sau trebuie luat în sens simbolic, b) Dar, în ce priveşte această incertitudine, nu este vorba despre simple cazuri limitate în care am întfflnit-o, ci despre cu totul vaste regiuni ale **artei,** despre conţinutul unui enorm material existent, conţinutul aproape aii întregii arte orientale. Din această cauză, cînd intrăm mai întâi în lumea figurilor şi formelor vechi — persane, indice şi egiptene —, nu ne simţim prea la largul nostru : ne dăm seama că ne mişcăm printre probleme. Considerate numai pentru ele însele, aceste forme nu ne apun nimic şi imaginea lor sensibilă nu ne încântă şi nu ne

mulţumeşte, căci ele ne cer prin ele însele să pătrundem dincolo de ele, pînă la semnificaţia lor, care ar putea fi ceva mai mult şi mai profund decît aceste imagini. La alte produse, din-contra, lîţi dai seama de la prima vedere că ele — de exemplu poveştile pentru copii — trebuie să fie un simplu joc cu imagini şi cu asociaţii întâmplătoare şi bizare, Gopiii mulţumindu-ise cu 'superficialitatea unor asiifel de imagini, cu jocul van şi lipsit de spirit al acestora şi cu combinarea lor aiurita. Pqpoairele însă, deşi fiinid încă în copilăria lor, au pretins un conţinut mai esen- *t. 399) ţiall, conţinut ipe care, de fapt, îl şi găsim în formele de artă ale **iniilor** şi egiptenilor, cu toate că în enigmaticele plăsmuiri ale acestora semnificaţia nu este decît indicată, iar lămurirea ei întiimpină mari dificultăţi. Dar, cînd e vorba de o astfel de nepotrivire între semnificaţie şi nemijlocită expresie artistică, este cu totul nesigur dacă, şşi în ce măsură, acest fapt trebuie atribuit indigenţiei artei, lipsei de puritate şi de idei a imaginaţiei sau, dimpotrivă, dacă multe lucruri simt făcute cum sînt făcute fiindcă o elaborare plastică mai pură, mai

precisă, n-ar fi ca atare lîn stare să exprime o semnificaţie mai adîncă, recurgîndu-se la fantastic şi la grotesc tocmai în scopul de a realiza o reprezentare artistică mai cuprmzătaaiie.
Chiar şi în domeniul clasic al artei se mai iveşte ici-şi-colo o asemenea incertitudine, deşi caracterul clasic al artei nu constă în a fi simbolic, ci în acela de a fi în sine însuşi absolut clar şi distinct. Anume, ideallul clasic este dlar prin faptul că el prinde adevăratul conţinut al artei, adică subiectivitatea substanţială, şi tocmai prin aceasta ea găseşte şi forma adevărată, care în sine însăşi nu exprimă deoît acest conţinut autentic, astfel încît sensul, jamnifioaţia, nu este decît cea care, în realitate, îi este .proprie respectivei forme exterioare, ambele laturi ale operei de artă coirespunziîmduHşi perfect una alteia, în timp ce în arta simbolică, în metaforă etc, imaginea mai reprezintă încă şi altceva decît semnificaţia pentru oare ea serveşte. Dar şi arta clasică posedă un element de ambiguitate, întrucîlt cînd este vorba de plăsmuirile mitologice ale anticilor putem să nu avem certitudinea dacă trebuie să ne oprim la figurile exterioare ca atare, şi să le admirăm numai ca pe un joc plin de graţie al unei imaginaţii fericite — fiindcă mitologia n-ar fi, în general, decât vană născocire de fabule —, sau dacă mai trebuie să căutăm şi o altă semnificaţie mai adîncă a acestor figuri. Această din urmă cerinţă ne poate da de igiîndit îndeosebi acolo unde conţinutul acestor (X!. wo»
(X,. 401)

fabule se referă la viaţa şi acţiunea divinităţilor înseşi, îritrucît întâmplările relatate ar trebui să fie considerate ca fiind cu totul nedemne de ceea ce este absolut şi ca simple născociri nepotrivite şi lipsite de igust. Ond citim, de exemplu, despre cele douăsprezece munci ale lui Her-cuile, sau oînd auzim că Zeus l-a airunioat pe Vulcan de pe Glimp pe insula Lemnos, încât acosta a rămas şchiop din această .cauză, ne dăm seama că aici nu poate fi vorba decît de o imagine fabuloasă a imaginaţiei. Tot astfel, numeroasele amoruri ale lui Iupiter ne pot apărea drept născociri pur arbitrare. Invers însă : dat fiind faptul că astfel de istorii simt povestite tocmai desipre zeitatea supremă, devine tot atît de verosimil că în spatele acestor poveşti se mai ascunde şi o altă semnificaţie decît cea pe care o oferă în chip **nemijlocit** miturile. De aceea, în privinţa aceasta s-au afirmat valabile îndeosebi două feluri o ip u s e de a vedea. Unul dintre acestea consideră mitologia drept un ansamblu de istorii pur exterioare şi nedemne de divinitate; deşi, privite în ele înşile, **acestea**"'**pot** avea girâţie, pot fi plăcute şi interesante, ba pot fi chiar foarte frumoase ; nu e însă îngăduit, susţin partizanii acestei concepţii, ca ele să dea lac la căutarea altor semnificaţii mai profunde. Mitologia trebuie privită deci pur i s t o r i c, în forma în care ea este dată, întruidît, pe de o parte, sub asipect artistic,'.ea se înfăţişează ca fiindu-'şi **suficienta** cît priveşte plăsmuirile şi imaginile ei, zeii, acţiunile şi întâmplările lor, imai mult, ea oferă deja în sine însăşi explicaţia acestora, scoţând în evidenţă semnificaţiile ; pe de altă parte, ca proces istoric,, ea s-a format din elemente iniţiale cu corectiv locali, precum şi din liberul arbitru al preoţilor, artiştilor şi poeţilor, din întîmplări istorice, din poveşti de provenienţă străină şi din tradiţii. Dimpotrivă, a 1 doilea fel de a vedea, nu vrea să se mulţumească eu ceea ce au pur exterior figurile şi povestirile mitologice, ci insistă susţinând că în acestea rezidă un sens generali şi adînc, a cărui dezvelire şi cunoaştere constituie sarcina pnopriu-zisă a mitologiei ca studiu ştiinţific al miturilor. Din această cauză, mitologia ar trebui concepută simbol ic, fiindcă aici simbolic nu înseamnă deoît că miturile, ca unde ce sînt năsicute din spirit, oriicît s-ar înfăţişa ele de bizare, de ridicole şi de groteşti, oricît de multe elemente arbitrare, întâmplătoare şi exterioare de-ale imaginaţiei ar fi amestecate în ele, conţin, ou toate acestea, semnificaţii, adică idei generale, filozofeme despre natura divinităţii.

în sensul acesta, în ultimul timp a început mai ales Greu-z e r, să parcurgă în *Simbolica* sa reprezentările mitologice ale popoarelor antice, considerindu-le nu în chip exterior şi prozaic, potrivit procedeului obişnuit, ci căutând în ele raţionalitatea interioară a semnificaţiilor. în această muncă, Creuzer s-a lăsat condus de presupunerea că miturile şi istoriile legendare îşi au originea în spiritul omenesc, spirit care, fără îndoială, e în stare să se joace ou reprezentările sale despre zei, dar care păşeşte cu interesele «ale religioase într-un domeniu superior, unde năs-cocitoarea de forme devine raţiunea, chiar dacă ea rămâne împovărată în primul rând cu deficienţa de a nu-şi putea expune interiorul într-un mod adecvat. Această presupunere este adevărată în" sine .şi pentru sine : ireligia îşi are izvorul ân spirit, care-şi caută adevărul, îl presimte şi şi-l înfăţişează înaintea conştiinţei într-o formă oarecare, iformă ce are înrudire mai apropiată sau mai îndepărtată cu acest cuprins al adevărului. Cînd însă raţiunea este aceea care inventează formele, se naşte şi nevoia de a cunoaşte raţionalitatea acestora. Numai această cunoaştere e cu adevărat demnă de om. Cine o lasă la o pante,

nu obţine deoît o masă de cunoştinţe exterioare. Dimpotrivă, isăpînd spre a dezveli adevărul interior al reprezentărilor mitologice, putem găsii justificare pentru diferitele mitologii, fără a pierde die altfel din vedere cealaltă latură a lor, anume, caracterul accidental şi arbitrar al imaginaţiei, natura locală etc. Diar, a căuta să (Xi_ 402) justifici omul în creaţiile şi plăsmuirile sallc spirituale este o ocupaţie nobiJă, mai nobilă dedît simpla colectare de elemente istorice exterioare. Acum, e adevărat că i s-a adus lui Greuzer învinovăţirea că el n-ar face decît să introducă în mituri, după procedeul neoplatonicienilor, astfel de semnificaţii mai adîiraoi şi ar căuta îri ele idei care, nu numai că nu e dovedit istoriceşte că s-ar găsi acolo, ci despre care se poate arăta chiar istoriceşte că, pentru a le găsi în mituri, trebuie să fi fost introduse aci în prealabil. Căci poporul, poeţii şi preoţii, cu toate că pe de altă parte se vorbeşte mult despre[!] marea înţelepciune secretă a preoţilor, n-au ştiut nimic, se spune, despre astfel de idei, care ar fi fost nepotrivite cu nivelul de cultură al epocii. Fără îndoială, acest din urmă punct e pe deplin îndreptăţit. Popoarele, poeţii şi preoţii, de fapt, n-au avut în mintea lor-gîodturile generale care stau la baza reprezentărilor lor mitologice în această formă generală, înot ei să le fi învelit în chip intenţionat în această formă simbolică. Dar nici Creuzer nu sus-

ţine aicest lucru. Dacă totuşi cei vechi n-au văzut în mitologia lor ceea ce vedem noi în ea azi, nu urmează de aci nicidecum că reprezentările lor nu siînt totuşi î in s ii n e simboluri şi că, din această cauză, nu trebuie să fie considerate ca atare, întru-cît popoarele, pe timpul cînd creau miturile, trăiau ele înşile în stări poetice, şi, din acest motiv, ceea ce ele aveau mai intim şi mai adiînc In sufletul dor işi-l înfăţişau conştiinţei nu în forma gîndirii, ci în aceea a plăsmuirilor imaginaţiei, fără a separa reprezentările generale abstracte de imaginile concrete. Trebuie să reţinem în mod esenţiali aici şi să admitem că de fapt aşa stau lucrurile, cu toate că trebuie să mărturisim că e posibil să se furişeze adesea în astfel de explicaţii simbolice combinaţii x,. «3) pur artificiale şi ridicole, întocmai ca atunci cînd e vorba de etimologizări.

c) Dar orioît ne-am ailăfeuna la părerea că mitologia, cu istoriile ei cu zei îşi cu vastele plăsmuiri ale unei imaginaţii neîncetat iscoditoare, cuprinde în ea un conţinut raţionali şi adînici reprezentări religioase, se pune totuşi întrebarea, cu privire la forma simbolică a artei, dacă orice mitologie şi orice artă trebuie considerată ca s i m b o l i c ă. Astfel, de exemplu, Frederic Schlegel afirmă că orice reprezentare artistică trebuie privită ca o alegorie. Simbolicul sau alegoricul este înţeles atunci în sensul că fiecare operă de artă şi orice figură mitologică are la baza ei o idee generailă, oare, scoasă în evidenţă în fonmia ei generală, trebuie să ne lămurească ce semnifică, propriu-izis, o astfel de operă, o astfel de reprezentare ? In timpul din urmă[1], acest mod de tratare a devenit şi el foarte obişnuit. Astfel, de exemplu, în ediţiile mai noi ale lui Damte — la care se întîl-nesc, (fără îndoială, multe alegorii — s-a căutat să se explice fiecare oîntec în mod absolut alegoric ; ediţiile îngrijite de Hey;ne ale poeţilor vechi vreau să lămurească şi ele, în note, sensul general al fiecărei metafore cu ajutorul unor determinaţii abstracte de aile intelectului. Căci mai ales intelectul e acela care recunge repede la simbol şi alegorie, întrutfît el separă imaginea de semnificaţia ei, distrugiînd prin aceasta forma artistică, cu care nu are de-a iface lîn această explicare simbolică ce nu vrea să extragă din forma artistică decît generalul ca atare.

Ceea ce avem în vedere aici nu este nicidecum această extindere a simbolicului asupra tuturor domeniilor mitologiei si artei, deoarece străduinţa noastră nu ţinteşte să arate (în ce

măsură ar putea ifi interpretate simbolic sau alegoric forme artistice luate în înţelesul de mai sus al cuvântului, ci, invers, noi trebuie să ne întrebăm, în ce imăsură poate fi isocotit isim- Otu[49i)] bolicul ca atare drept formă a ar t e i ? Vrem sa stabilim în ce măsură raportul artistic dintre semnificaţie şi forma în oare acesta se exprimă este simbolic, deosebindu-tse de alte moduri de reprezentare artistică, şi anume de oel clasic şi de cel romantic. Iată de ce sarcina noastră, în loc să fie aceea de a extinde simbolicul la întregul domeniu al artei, trebuie să fie invers, aceea de a trasa lămurit cercul a ceea ce e reprezentat în sine însuşi ca simbol propriu-zis şi care, dm această cauză, trebuie considerat ca .fiind simbolic. In sensul acesta a fost deja dată mai sus diviziunea idealului artei ca formă a simbolicului, a clasicului şi a romanticului.

Simbolicul, luat în sensul atribuit de noi cuvîntului, încetează acolo unde, în locul unor reprezentări generale nedeterminate, conţinutul şi forma reprezentării artistice le constituie individualitatea liberă. Căci subiectul este ceea ce e semnificativ pentru sine însuşi şi ceea ce se explică pe sine însuşi. Ceea ce subiectul simte, gândeşte, face, îndeplineşte, însuşirile şi acţiunile lui, caracterul său, este el însuşi,

iar întregul cerc al apariţiei sale spirituale şi sensibile nu are altă semnificaţie decît aceea a subiectului, oare în această desfăşurare şi dezvoltare a sa nu se înfăţişează intuiţiei deaît pe sine ca stăpîn peste întreaga sa obiectivitate. Semnificaţie şi reprezentări sensibile, interior şi exterior, conţinut şi imagine, nu se mai deosebesc atunci unele de altele şi nu se mai înfăţişază numai ca înrudite, cum e cazul în simbolicul propriu-zis, ci se prezintă ca un Jntreg uni c, în care fenomenul nu mai are în afara sa sau lingă sine vreo altă esenţă, iar esenţa vreun alt fenomen. Ceea ce manifestă şi ceea ce e manifestat, sîtnt ca atare depăşite, devenind unitate concretă. în sensul acesta, zeii elini, întruoît arta greacă îi înfăţişează ca indivizi liberi, independenţi în sine şi binedefiniţi, nu trebuie luaţi în înţeles simbolic, ci ei îşi ajung lor înşişi. Acţiunile lui Zeus, ale lui Apollo, ale Atenei, nu aparţin — tocmai în ceea ce priveşte arta — decît acestor indivizi şi nu trebuie să reprezinte altceva decît puterea şi pasiunile lor. Dar dacă se scoate prin abstracţie, ii. «"• din astfel de subiecţi liberi în sine, un concept general ca semnificaţie a lor şi se juxtapune particularului ca explicaţie a întregului fenomen individual, este scăpat din vedere şi distrus ceea ce e conform artei în aoeste figuri. Din această cauză, artiştii

nici nu s-iau putut împrieteni cu un astfel de mod de reprezentare simbolică a operelor de artă şi cu figurile lor mitologice. Căci ceea ce mai rămâne eventual ca indicaţie propriu-zis simbolică sau ca alegorie în sus-amintitull mod de reprezentare artistică se referă la lucruri secundare şi este şi coborît explicit la nivelul unui simplu atribut şi siens ; astfel, de exemplu, vulturul e aşezat lângă Zeus, iar boull îl însoţeşte pe evanghelistul Luca, în timp ce egiptenii aveau în all lor Apis intuiţia divinului însuşi. —

Dar, cînd este vorba de această apariţie artistică a subiectivităţii libere, dificultatea constă în a faice distincţie dacă ceea ce este reprezentat ca subiect, are şi individualitate şi subiectivitate reală, sau dacă posedă numai simpla aparenţă a acestora, ca simplă p er s on iif icacr e. în acest din urmă caz, personalitatea nu e decît o formă superficială, care nu-işi exprimă propriul ei interior în acţiuni particulare şii în figură corporală, şi aa atare nu pătrunde, oa pe a sa proprie, întreaga exterioritate a apariţiei ei, ci mai posedă pentru realitatea exterioară un alt interior, care nu este însăşi această personalitate şi subiectivitate.

Acesta constituie principalul punct de vedere referitor la delimitarea artei simbolice.

Prin urmare, la considerarea simbolicului interesul nostru se îndreaptă spre cunoaşterea procesului interior de formare al ar te ii, îmtrucît acesta se lasă derivat din conceptul idealului ce se dezvoltă devenind artă adevărată, şi lasă daci să recunoaştem în gradele succesive ale simbolicului trepte spre adevărata artă. Oricât ar fi de strânsă legătura dintre religie şi artă, nu trebuie totuşi să ne ocupăm de simboluri înseşi şi de religie ca cuprins al reprezentărilor simbolice în sensul larg al cuvântului, ci să examinăm la acestea numai ceea ce face ca ele să aparţină artei ca atare, latura religioasă s-o lăsăm pe seama istoriei mitologiei.

DIVIZIUNE

Pentru diviziunea mai precisă a formei simbolice a artei trebuie să stabilim înainte de toate puiniotelle-diimită înăuntrul cărora înaintează dezvoltarea.

Cum am sipus deja, în linie generală acest întreg domeniu ţine numai de pre-arită, întrucât mai întâi nu avem în faţa noastră decît semnificaţii în ele însele încă neindividualizate

esenţial, semnificaţii a căror formă plastică nemijlocit legată de ele este îşi adecvată îşi neadecvată. Prima regiune-frontieră e deci plămădirea şi apariţia intuiţiei şi reprezentării artistice în general : regiunea opusă ne dă însă arta propriu-zisă, la care se înalţă simbolicul ca la adevărul său.

Dacă vrem să vorbim în chip subiectiv de prima apariţie a artei simbolice, putem aminti zicala după care intuiţia artistică în general, ca şi cea religioasă, sau mai curând ambele împreună, şi chiar şi cercetareci ştiinţifică, au avut ca punct de plecare mirarea. Omul pe oare nu-l uimeşte nimic, îşi petrece (ˣi.[407] viaţa î n c ă în stare de dobitoioie şi tîmpire. Nu-l interesează nimic şi nimic nu există pentru el, fiindcă el încă nu s-a separat şi liberat pe sine însuşi de obiecte şi de existenţa singulară şi nemijlocită a acestora. Iar pe de altă parte pe cine nimic nu-l m a i miră, aceila consideră întreaga lume exterioară ca pe oeva de el însuşi prea bine cunoscut, fie în felul abstract al unei lumini intelectuale general umane, fie având nobila şi mai adânca conştiinţă a libertăţii sale spirituale absolute şi a universalităţii sale, privind astfel obiectele şi existenţa lor transformate de pe o poziţie spirituală

oonştientă de sine. Mirarea îşi face apariţia numai acolo unde omul, liberat din prima şi cea mai nemijlocită legătură cu natura şi de legătura cea mai directă şi pur pnaotică a dorinţei, se retrage sufleteşte din cătuşele naturii şi ale propriei sale existenţe singulare, căutînd şi văzând acum în lucruri ceva genenal, existent în sine şi permanent. Abia atunci îl uimesc obiectele naturii şi observă că ele sânt altceva, ceva ce, totuşi, Irebuie să fie pentru el, pentru om, şi-n ceea ce el caută să se 'regăsească pe sine, gîinduri, raţiune. Presentimentul e ceva supe-'rior şi conştiinţa a ceea ce este exterior rămân încă neseparate, şi totuşi este în acelaşi timp prezentă o contradicţie între lucrurile naturale şi spirit, contradicţie în oare obiectele se înfăţişază pe cît de atrăgătoare pe atât de respingătoare, şi al cărei sentiment, însoţind năzuinţa de-a o înlătura, produce mirarea.

Deci primul produs al acestei stări este faptul că omul, pe de o parte, îşi opune sieşi ca fundal natura, şi obiectivitatea in general, adorind-o ca pe o putere, iar pe de altă parte, îşi satisface în acelaşi timp trebuinţa de a-tşi transforma în ceva exterior i de a-ll contempla ca pe ceva obiectiv sentimentul său subiectiv desipre un ce superior, esenţial, universal. în această unire e nemijlocit dat faptul că diferitele obiecte ale naturii şi cu deose- *• [408] bire obiecte elementare ca marea, fluviile, munţii, constelaţiile,

409)

nu sînt luate în particularul lor mod-nemijlocit, ci, înălţate prin reprezentare, ele obţin forma existenţei universale în sine şi pentru sine.

Arta începe prin faptul că ea cuprinde din nou într-o imagine aceste reprezentări, potrivit generalităţii lor şi existenţei lor în sine esenţiale, spre a fi intuite de către conştiinţa nemijlocită şi le expune pentru spirit în forma obiectivă a acestora. Iată de ce adorarea nemijlocită a obiectelor naturii, venerarea (religioasă a naturii şi fetişismul, încă nu este artă.

Sub aspect obiectiv, începutul artei stă în cea mai strânsă legătură cu religia. Primele opere de artă sînt mitologice, în religie absolutul în general este acela care devine conştient de sine, fie numai în conformitate cu cele mai abstracte şi mai sărace determinaţii ale lui. Dar cea mai la îndemână explicaţie a absolutului o oferă fenomenele naturii, în a căror existenţă omul presimte prezenţa absolutului ; făcîndu-işi-l, în consecinţă, intuibil în formă de obiecte naturale. în această străduinţă îşi găseşte arta prima ei origine. Dar şi sub acest raport arta nu-şi va face apariţia deoît acolo unde omul nu vede absolutul nemijlocit numai în obiectele date în chip real, mulţumin-du-se cu acest fel de realitate a divinului, ci acolo unde conştiinţa produce din s ia e î n saşi concepţia a ceea ce este pentru ea absolutul în forma a ceea ce e în sine însuşi exterior, precum *şi* ceea ce lîn această conexiune mai adecvată sau mai neadecvată, este obiectiv. Fiindcă artei îi revine un conţinut substanţial prins de către spirit, oonţinut ce apare, fără îndoială, în chip exterior, dar într-un mod exterior care nu e dat numai nemijlocit, ci este p r o dus d e s p i r i t numai ca o existenţă oe cuprinde în sine şi exprimă acest conţinut. Iar prima traducătoare, mai precis : plăsmuitoare, a reprezentărilor religioase este în mod exclusiv arta, fiindcă contemplarea prozaică a lumii obiective se afirmă pe sine oa valabilă numai cînd omul, devenit conştiinţă de sine spirituală, şi-a câştigat, luptând, libertatea faţă de modul-nemijlocit şi se opune acestuia, în posesiunea acestei libertăţi în oare el acceptă cuminte obiectivitatea ca pe o simplă exterioritate. Această sqparare este totdeauna o treaptă ce apare mai tîrziu, în timp ce prima ştiinţă despre adevăr, se înfăţişează ca o stare mijlocie între simpla şi lipsita de spirit cufundare în natură şi spiritualitatea cu totul liberată de ea. Această stare mijlocie sau intermediară, în care spiritul îşi înfăţişează reprezentările în forma lucrurilor naturii numai fiindcă el nu şi-a

dobîndit încă o formă mai înaltă, dar se străduieşte să potrivească în aoeastă legare una cu alta oele două laturi, această stare este în general — opusă intelectului prozaic — poziţia poeziei şi a artei. Din această oauză, îşd şi face apariţia conştiinţa complet prozaică numai acolo unde principiul libertăţii spirituale subiective ajunge să se realizeze în forma sa abstractă, şi apoi, mai tîrziu, în lumea modernă creştină.

în al doilea rând, punctul final către care tinde forma simbolică a artei, şi pe care atimgîndu-l, ea se dizolvă oa artă simbolică, este a ir t a c 1 a îs ii c ă. Aceasta, cu toate că elaborează adevăratul fenomen artistic, nu poate fi prima formă a artei : ea presupune, drept condiţie a sa, cele mai diverse grade de mijlocire şi de trecere ale **simbolicului.** Deoarece conţinutul ei adecvat este individualitatea spirituală, care nu poate pătrunde în conştiinţă ca formă şi conţinut al absolutului şi adevărului decît numai după multiple mijlociri şi treceri. înoeputul îl face totdeauna ceea ce după semnificaţia sa este abstract şi nedeterminat, individualitatea spirituală, însă, trebuie să fie în chip esenţial concretă în sine şi pentru

sine însăşi. Ea este conceptul care se determină pe sune din sine însuşi în realitatea sa adecvată, concept cane poate fi cuprins numai după ce a făcut să-i premeargă, dezvoltate unilateral, laturile abstracte a căror mijlocire el este. După ce acest lucru a avut loc, prin ivirea sa ca totalitate, el pune totodată capăt menţionatelor abstracţii. Acesta este cazul în arta clasică. Ea opreşte încercările prealabile pur simbolice şi sublime ale artei, fiindcă subiectivitatea spirituală îşi are în ea însăşi forma adevărată, întocmai cum conceptul ce (X 41S) se determină pe sine însuşi îşi creează din sine însuşi existenţa particulară ce-i este adecvată. Gînd e găsit -pentru artă acest conţinut veritabil şi pentru acesta adevărata formă, încetează nemijlocit căutarea amîndurora şi năzuinţa spre ele, căutare în care tocmai rezidă insuficienţa simbolicului.

Dacă înăuntrul acestor punote-limită căutăm un primea-p i u mai precis de diviziune pentru arta simbolică, aceasta, întrucît e în căutarea unor semnificaţii autentice şi a unui mod de plăsmuire corespunzător acestora, este în general o luptă a conţinutului care repugnă încă artei adevărate şi a formei tot atît de puţin omogenă cu el. Căci ambele laturi, deşi conexate spre a alcătui o identitate, nu coincid totuşi nici una ou cealaltă şi nici cu adevăratul concept al artei, tinaînd, din aoeastă oauză, să iasă din această uniune defectuoasă. întreaga artă simbolică

poate fi concepută sub acest aspect ca o continuă discordie dintre semnificaţie şi formă, iar diferitele ei grade nu sîmt propriu-zis feluri diverse ale simbolicului, ci stadii şi moduri ale uneia şi aodleiaşi contradicţii.

Dar această luptă nu este prezentă mai întâi decât în sine, adică nepotrivirea laturilor aşezate laolaltă şi constrânse să fie una nu a fast încă sesizată de conştiinţa artistică, fiindcă aceasta nu cunoaşte pentru sine, conform naturii ei generale, nici semnificaţia pe aane ea o prinde şi nici forma sau figura reală în a cărei existenţă definită ea ştie să conceapă ; şi, din această cauză, în loc să aibă înaintea ochilor deosebirea ce constă între semnificaţie şi formă, pleacă de la nemijlocita lor identitate. De aceea â n c e ip u t u l îl formează încă neseparata şi-n această conexiune contradictorie unitate misterioasă în gestaţie a conţinutului artistic şi a expresiei lui simbolice, expresie încercată — adică simbolicul propriu-zis, inconştient, originar, — ale cărui fonmie încă nu sînt a f ir m a t e ca simboluri. [4U]

Din (contra, sfârşitul arată dispariţia şi autodisoluţia simbolicului întrucît lupta existentă pînă aici î n s ine a pătruns acum în conştiinţa artistică, iar simbolizarea devine, din această cauză, separare conştientă a semnificaţiei pentru sine însăşi clară de imaginea ei sensibilă ce-i este înrudită ; dar în această separare rămâne în acelaşi timp o raportare explicită, oare însă, în lac să se înfăţişeze ca nemijlocită identitate, se prezintă numai ca o simplă c o m p a r a ţ i e a semnificaţiei cu imaginea, comparaţie în care iese în evidenţă şi deosebirea mai înainte neştiută. — Aceasta este sfena simbolului ştiu t ca simbol ; aceasta e semnificaţia cunoscută pentru sine şi reprezentată conform generalităţii ei, semnificaţie a cărei 'apariţie concretă e cobarîtă explicit la nivelul unei simple imagini, şi cu care semnificaţia este comparată în scopul intuiţi -vizării artistice.

La mijloc, între acel început şi acest sfârşit se situează arta s u b l d m ă. Im ea se separă, pentru prima dată, semnificaţia, ca generalitate spirituală existentă pentru sine, de existenţa concretă, şi o revelează pe aceasta ca fiind negativul ei, fiind ceea ce-i este exterior, ceea oe-i serveşte, existenţă pe care semnificaţia ca generalitate spirituală existentă pentru sine, pentru a se exprima prin ea pe sin e, n-o poate lăsa să fie independentă, ci pe oare trebuie s-o afirme ca pe ceea ce e în sine însuşi defectuos şi de suprimat, cu toate că pentru exprimarea sa semnificaţia nu dispune de altceva dedît tocmai de acest ce exterior faţă de ea şi lipsit de valoare. Strălucirea acestui caracter sublim al semnificaţiei premerge, conform conceptului, comparaţiei propriu-zise, fiindcă singularitatea concretă a fenomenelor naturale şi a altor fenomene trebuie tratată înainte de toate negativ şi întrebuinţată numai ca podoabă îşi decor pentru inaccesibila putere a semnificaţiei jibsolute, înainte de a-işi face apariţia amintita separaţie explicită şi comparaţie selectivă a fenomenelor înrudite şi totuşi deosebite de semnificaţia a cărei imagine trebuie s-o furnizeze ele.

Acum, aceste trei grade principale mai sus indicate se împart, la rândul lor, mai precis în felul următor.

Capitolul I

A. P T i m a treaptă nu trebuie numită ea însăşi propriu-zis nici simbolică, nici nu e de considerat, la drept vorbind, ca apar-tiniînd artei. Ea nu faice dedît să deschidă calea la acestea. Aceasta este nemijlocita unitate substanţială a absolutului, ca semnificaţie spirituală, cu existenţa lui sensibilă

neseparată între-o formă naturală.
B. A doua treaptă formează trecerea la simbolul propriu-zis, întrucât unitatea inițială începe să se desfacă și acum semnificațiile generale se pun, pe de o parte, pentru sine în evidență dincolo de diferitele fenomene naturale, iar pe de ailtă parte în această generalitate reprezentată a lor ele trebuie în egală măsură să ajungă iarăși în conștiință în formă de obiecte concrete ale naturii. în această primă și dublă aspirație a sa de a spiritualiza naturalul și de a 'sensibiliza spiritualul, se manifestă pe această treaptă a artei simbolice tot fantasticul și confuzia, tot clocotul sălbatic și amestecătura ei, artă care întrevede, desigur, caracterul inadecvat al plăsmuirilor ei, dar nu e capabilă să remedieze această deficiență în alt chip dedît desfigurând formele și dîndu-le dimensiunile enorme aile sublimului pur cantitativ. Din această cauză, pe această treaptă ne găsim într-o lume plină numai de ficțiuni, de lucruri de necrezut și de miracole, fără să întâlnim totuși opere de artă autentic frumoase.
C. în al t r e i 1 ie a r î n d, prin această luptă a semnificațiilor cu reprezentarea lor sensibilă ajungem la punctul de vedere al simbolului propriu-zis, unde opera de artă sim-

bolică se și elaborează pe sine conform caracterului ei complet. Formele și figurile nu mai sînt aici cele date în chip sensibil — forme oare, pe prima treaptă, coincid nemijlocit cu absolutul (X,. 413) ca forme de existență concretă ale lui nepi'oduse de artă, iar pe treapta a doua nu sînt în stare să înlăture diferența dintre ele și generalitatea semnificațiilor dedît prin mărirea enormă a obiectelor particulare ale naturii și a evenimentelor cu ajutorul imaginației — ci, ca formă simbolică, i se prezintă acum intuiției, o formație creată de către artă, formație cane trebuie să se reprezinte, pe de o parte, pe ea însăși cu particularitățile ei, iar pe de altă parte nu trebuie să manifeste numai acest obiect izolat, ci și o semnificație generală mai largă ce trebuie legată de el și recunoscută în el, înoîit aceste forme se înfățișază oa probleme care cer să fie descoperit conținutul interior ascuns în ele.
Referitor la aceste forme mai determinate ale simbolului încă originar, putem avansa în general că ele provin din concepția religioasă despre lume a unor popoare întregi, motiv peri-tru care în această privință vrem să reamintim și latura istorică a chestiunii. Nu se pot deosebi însă ou toată rigoarea aceste concepții una de alta, fiindcă diferitele feluri de ia vedea și de a plăsmui după formele artei în generai! se amestecă unele cu altele, încît forma pe care o considerăm drept tip fundamental pentru concepția despre lume a unui popor oarecare, o găsim și la popoare mai vechi, sau la altele de mai tîrziu, deși, e adevărat, ca formă subordonată sau sporadică. în esență însă, pentru prima treaptă avem de căutat concepții mai concrete și piese justificative în religia veche p a r s i c ă, pentru treapta a doua, în I n d i a, iar pentru a treia, în Egipt.
Capitolul II
în cursul procesului mai sus indicat, semnificația, mai mult sau mai puțin întunecată de forma ei sensibilă particulară, s-a degajat în sfârșit liberă, păfcrunzînd astfel pentru sine în conștiință în toată limpezimea ei. Prin aceasta, relația propriu-zis (i,, 414) simbolică este desfăcută, iar locul indicațiilor pur simbolice și fantastice și al deformărilor îșl enigmelor îl ia acum arta substanțialității ca simbolică a sublimului, întrucât' semnificația absolută este concepută ca substanță universală a întregii lumi fenomenale, substanță care pătrunde totul.

în această privință, trebuie deosebite mai ales două puncte de vedere, care își au temeiul în raportul diferit ce există între substanță, ca ceea ce e absolut și divin, și natura finită a fenomenului. Anume, acest raport poate fi dublu, pozitiv și negativ, deși în ambele forme — cum totdeauna substanța universală e aceea care trebuie să iasă în evidență — nu trebuie să fie înfățișate intuiției figura și semnificația particulară a lucrurilor, ci sufletul lor general și poziția lor față de această substanță.
A. Pe prima treaptă, acest raport este conceput astfel, încît substanța, ca totalitate și unitate liberală de orice particularitate, este imanentă fenomenelor determinate ca suflet creator și animator al lor, și în această imanență a ei ea se înfățișază deci ca fiind prezentă în mod afirmativ și e prinsă și reprezentată de către subiectul ce renunță la sine însuși, cufundîndu-se plin de iubire în această esențialitate care sălășluiește în toate lucrurile. Acest fapt dă naștere artei panteismului sublim, așa cum îl vom regăsi în începuturile lui deja în India, apoi, dezvoltat în forma lui cea mai strălucită în mahomedanism și în arta misticei lui și, în sfîrșit, într-un chip subiectiv mai adâncit, în unele apariții ale misticei creștine.
B. Dimpotrivă, raportul negativ al sublimului propriu-zis trebuie să-l căutăm în poezia ebraică; în această poezie a sublimului care nu știe să sărbătorească și să exalte pe stăpînul fără de chip al

cerului şi pământului altfel decât considerând întreaga creaţie numai oa accident al puterii lui, oa sol al măre- ix,. «i ţiei lui, ca glorie şi podoabă a grandorii lui ; şi care, în acest scop, priveşte ca negativ, chiar şi ceea ce e mai excelent, fiindcă poezia ebraică nu e în stare să găsească nici o expresie adecvată şi afirmativ îndestulătoare pentru puterea şi măreţia celui prea înalt, ajungînd la satisfacţie pozitivă numai prin supunerea creaturii, care nu-şi atinge propria-i măsură şi semnificaţie decît stă-pînită de sentimentul şi poziţia nevredniciei sale.

Capitolul III

Prin această autonomizare a semnificaţiei, considerată pentru sine în simplitatea ei, separarea de fenomenul afirmat oa neadecvat ei este deja în sine săvîrşită ; şi cum în cuprinsul

acestei separări realle forma şi semnificaţia trebuie totuşi aduse în raport de înrudire intimă, această raportare nu rezidă nici nemijlocit în semnificaţie, nici în formă, ci într-un al treilea ce subiecţi v, care găseşte în ambele, pe bază de intuiţie subiectivă, laturi asemănătoare şi, sprijinindu-se pe acestea, face intuitivă îşi explică, cu ajutorul imaginii singulare şi înrudite, semnificaţia cane, pentru sine însăşi, este limpede.

Dar atunci imaginea, în loc să fie expresie unică, este numai un simplu decor, ivindu-se prim aceasta un raport care nu corespunde conceptului frumosului, întruoît imagine şi semnificaţie se opun una celeilalte iîn loc să fie contopite una în alta, aşa cum încă mai era caziull — deşi numai în chip imperfect — la simbolicul propriu-zis. De aceea operele de artă ce-şi fac din această formă baza Iov aparţin unui gen subordonat, iar conţinutul lor nu poate fi absolutul însuşi, oi o oarecare stare limitată sau un (X,, «6) eveniment mărginit, motiv pentru oare formele acestui gen sîijt întrebuinţate în mare parte numai ocazional, ou titlul de accesorii.

Dar, mai precis, şi în acest capitol! trebuie să deosebim trei trepte principale :

A. De prim a treaptă ţine rnodul de reprezentare al fabulei, p a r a b o l c i îşi a p o l o g u l u i, specii în care separarea formei de semnificaţie — separare ce constituie trăsătura caracteristică a întregului aoesit domeniu — nu este încă afirmată în chip exp l ic iit *şi* unde nu este încă scoasă în evidenţă latura s u b i e *c* t i v ă a comparării, cauză pentru care şi reprezentarea fenomenului individual concret — de la care pornind trebuie să fie explicată semnificaţia generală — rămîne dement p r e c u m p ă n i it or.

B. Pe a d o u a treaptă, dimpotrivă, domină semnificaţi ia generală pentru sine forma explicativă, oare nu se mai poate prezenta dedît ca simplu atribut sau ca imagine arbitrar aleasă. Aici aparţin : alegoria, metafora, comparaţia etc.

C. în sfârşit, a treia treaptă lasă să iasă complet la iveală d **i** s ociere a totală a celor două laturi unite pînă acum în simbol fie în chip nemijlocit şi în ciuda naturii lor relativ străine una de cealaltă, **fie,** totuşi, raportate una la alta cu toată separarea şi autonomizarea lor. Conţinutului, cunoscut pentru sine

ca generalitate prozaică, forma artistică îi apare ca oeva cu totul exterior, cum e cazul în p o e m u l d i d a c t i *c,* în timp ce, pe de altă parte, ceea ce e ca atare exterior este cuprins şi reprezentat ca simplă exterioritate în aşa-numita poezie descriptivă. Dar prin aceasta legătura şi relaţia simbolică au dispărut, iar noi trebuie să căutăm o altă uniune a conţinutului şi a formei, uniune oare să corespundă cu adevărat conceptului artei.

CAPITOLUL I

Dacă, în vederea unei tratări mai precise a chestiunii, începem acum examinarea treptelor particulare de dezvoltare ale simbolicului, trebuie să facem începutul cu începutul artei implicat în însăşi ideea artei. Cum am văzut, acest început este forma simbolică a artei în înfăţişarea ei încă nemijlocită, încă neştiută şi neafirmată ca simplă imagine şi simbol — este simbolicul inconştient. Dar, mai înainte ca acesta să-şi poată atinge caracterul lui propriu-zis simbolic, simbolic în sine însuşi, precum şi p e n t r u considerarea noastră, sînt de relevat mai multe condiţii, determinate de conceptul însuşi al simbolicului.

Punctul de plecare precis poate fi stabilit în felul următor :

Pe de o parte, simbolul are ca bază a sa unirea nemijlocită a semnificaţiei generale, şi prin aceasta spirituale, cu forma sensibilă adecvată, ca şi neadecvată, dar a cărei nepotrivire n-a pătruns încă în conştiinţă. Pe de altă parte însă, legătura dintre semnificaţie şi formă trebuie să fie deja plăsmuită de imaginaţie şi a r t ă, şi nu concepută ca o realitate divină pur şi simplu dată nemijlocit, căci simbolul ia naştere x_{lp} 4i8) pentru artă numai prin separare a unei semnificaţii generale de nemijlocita prezenţă matura 1 ă, în a cărei existenţă concretă este totuşi intuit

absolutul ca realmente prezent, dar intuit de către imaginaţie.
De aceea, prima condiţie a naşterii simbolicului este tocmai acea nemijlocită unitate a absolutului şi a existenţei lui în lumea fenomenală, unitate neprodusă de artă, ci găsită fără ea în obiectele reale ale naturii şi în activităţile omeneşti.

A. NEMIJLOCITA UNITATE ÎNTRE SEMNIFICAŢIE ŞI FORMĂ

In această intuită identitate nemijlocită a divinului — care se înfăţişează conştiinţei ca fiind una ou existenţa sa concretă în natură şi în om — nu este receptată nici natura ca atare, adică aşa cum este ea, nici absolutul pentru sine, rupt de ea şi autonomizat, încît propriu-zis nu se poate vorbi deoi de o deosebire între interior şi exterior, între semnificaţie şi formă, aceasta fiindcă interiorul încă nu s-a detaşat ca semnificaţie pentru sine de nemijlocita lui prezenţă reală în ceea ce e dat. De aceea, dacă vorbim aici de semnificaţie, ea ţine de reflexia noastră, care provine pentru noi din nevoia de a privi forma care conţine spiritualul îşi interiorul sub înfăţişare intuitivă, în general ca pe ceva exterior, cu ajutorul căruia, pentru a putea înţelege, vrem să vedem în interior, să vedem sufletul şi semnificaţia. Iată de ce, cînd e vorba de astfel de intuiţii generale, trebuie să facem distincţia esenţială dacă popoarele care le-au avut mai întîi au privit interiorul chiar ca interior îşi semnificaţie sau dacă numai noi isiîntem aceia care recunoaştem aici o semnificaţie, semnificaţie ce-işi primeşte în intuiţie expresia sa exterioară.
Prin urmare, în această primă unitate nu există deosebire între OTfflet şi corp, concept şi realitate ; corporalul şi sensibilul, naturalul! şi omenescul nu sînt numai expresii pentru o semnificaţie ce urmează să fie încă distinsă de ele, ci fenomenele înseşi sînt concepute ca irealitate nemijlocită şi prezentă a absolutului, care nu mai dobândeşte şi o altă existenţă independentă pentru sine, ci posedă numai nemijlocitul prezent aii unui obiect, care esfce zeul, sau divinul. în cultul Lama, de exemplu, acest om individual, real, este cunoscut şi adorat în chip direct ca zeu, întocmai cum sînt adorate în allte religii ale naturii soarele, munţii, fluviile, luna, diferite animale, ca taurul, maimuţa etc, ca nemijlocite existenţe divine, fiind considerate ca sfinte. Ceva asemănător, deşi într-o formă mai adîncită, poate fi constatat în unele privinţe şi în concepţia creştină. De exemplu, după doctrina catolică, pîinea sfinţită este corpul reali al lui Dumnezeu şi vinul este sîmgele lui adevărat, iar Hristos este nemijlocit prezent în ele ; chiar şi după credinţa luterană ipîinea îşi vinul se transformă, consumate cu credinţă, în corpul îşi sîngele real al lui Dumnezeu. Această identitate mistică nu conţine nimic din ceea ce ar fi pur simbolic. Acesta apare abia în doctrina reformată, prin faptul că

aici spiritualul este considerat pentru sine oa separat de ceea ce este sensibil, iar exteriorul este luat atunci oa simplă trimitere la o semnificaţie ce diferă de el. Şi în icoanele făcătoare de minuni şi reprezentând pe Măria acţionează forţa divină ca nemijlocit prezentă în ele, şi nu numai simbolic ca una ce n-ar fi decît indicată prin acele icoane.
Diar concepţia unităţii cu totull nemijlocite despre care este vorba o găsim în forma cea mai generalizată şi mai răspînidită în viaţa şi religia vechiului popor zenid, ale cărui reprezentări şi instituţii ne-au fost păstrate în Zend-Avesta.
1. Anume, în religia lui Zoraastru, lumina în forma ei de existenţă naturală, oa soare, stele, foc, cu strălucirea şi flăcările lui, se înfăţişează drept absolutul, fără ca divinul să fie separat pentru sine de lumină oa de o simplă expresie şi imagine sau 420) simbol. Divinul, semnificaţia, nu este despărţită de existenţa sa concretă, de lumină, fiindcă, deşii lumina este luată şi în sensul de bine, de just, şi deci de ceea ce e binecuvântat, de ceea ce conservă şi răspândeşte viaţa, ea nu este totuşi considerată ca simplă imagine a binelui, ci binele este el însuşi lumină. Tot astfel stau lucrurile ou opusul luminii, cu întunericul, oa ceea ce este impur, nociv, rău, distrugător, ucigător.
Privită mai de aproape, această concepţie se particularizează şi structurează în modul următor :
a) în primul riînd, divinul, ca ceea ce în sine e lumină pură, şi opusul lui, adică întunericul şi impurul, sînt, desigur, person if icat e şi se numesc O r m u z d şi Ahri-m a n, dar personificarea aceasta rămîne cu totul superficială. Oiiimuzd nu este subiect liber în sine, lipsit de sensibilli-tate, cum este Dumnezeul evreilor, şi nu e cu adevărat spiritual şi personal, cum este Dumnezeul creştin, oare este reprezentat ca spirit realimenite personal şi conştient de sine, oi Oranuzd, cu toate că este numit rege, mare spirit, judecător etc, rămîne totuşi neseparat de existenţa sensibilă ca lumină şi lumini. El nu este decît acest ce general al tuturor existenţelor particulare în care lumina, şi deci ceea oe e divin şi pur, este reală, fără ca dl să se (retragă, de sine stătător, în sine din tot ce există, să se retragă ca generalitate

spirituală şi ca fiinţă-pentru-isine. în particularităţile şi singularităţile existente, el rămîne întocmai oa genul în specii şd indivizi. Ca acest ce general, el are, desigur, precădere înaintea a tot oe este particular şi este primul, supremul, ca aurul strălucitor rege al regilor, este ceea ce e mai pur, mai bun, dar el
nu-şi are existenţa decît în tot ceea ce este frumos şi pur, după cum Ahrimian şi-o are în tot oe este întunecos, rău, coruptibil şi bolnav.
b) Din această cauză, această concepţie se amplifică îndată în reprezentarea mai largă a unei î m p ă r ă ţ i i a luminilor si a unei împărăţii a tenebrelor, şi a luptei lor. în împărăţia lui Ormuzd sunt mai întâi A uns aisp an z i i, ca principalele şapte lumini ale cerului ; ei se bucură de cinstire divină, deoarece sîtnt esenţialele existenţe particulare ale luminii şi, din această cauză, constituie existenţa concretă a însuşi divinului, ca un popor ceresc şi mare. Fiecare Amşaspand — cercului lor le aparţine şi Onmuzd — îşi are zilele cînd prezidează, binecuvântează şi face bine. Urmează apoi mai departe, în linie descendentă, *Izezii* şi *Ferverii,* care **sînt** personificaţi, fără îndoială, întocmai ca şi Ormuzd, însă fără a li se atribui, intuitiv, figură umană mai precisă, înaît pe seama intuiţiei nu rămlîne ca esenţială nici subiectivitatea spirituală, mici cea corporală, ci existenţa concretă ca lumină, claritate, strălucire, luminozitate, iradiaţie. în chip asemănător, sînt considerate drept forme de existenţă a lui Ormuzd şi diferite lucruri naturale, care, privite ca obiecte exterioare, nu sînt nici lumini, nici corpuri luminoase ; astfel : animale, plante, precum şi formaţii spirituale şi corporale aparţinătoare lumii umane, oa diferite acţiuni şi stări, întreaga viaţă a statului, regele înconjurat de cei şapte diriguitori supremi, orânduirea socială a stărilor, oraşe şi districte cu căpeteniile lor, care, ca unii ce sînt cei mai buni şi cei mai puri, sînt ţinuţi să servească de model şi să presteze apărare — şi, în generali, ca existenţă a lui Ormuzd este considerată întreaga realitate. Deoarece tot ce poartă în sine înflorire şi răspândeşte viaţa, tot oe se conservă este formă de existenţă a luminii şi a purităţii şi, prin aceasta, esite existenţa concretă a lui Ormuzd. Orice adevăr particular, orice bunătate şi iubire, orice dreptate îşi blândeţe particulară, orice e viu, binefăcător şi apărător este considerat de Zoroiastru ca fiind în sine luminos şi divin. Imperiul lui Ormuzd este ceea oe e pur şi luminos, cu adevărat existent ; şi, în plus, aici nu există deosebire între fenomenele naturii şi cele ale spiritului, întocmai cum în Ormuzd însuşi lumina şi bunătatea, calitatea spirituală şi oea sensibilă, coincid nemijlocit. S it T ă l u c i r e a unei creaturi este deci pentru Zoraastru suma spiritului, a forţei şi a pulsaţiilor vitale de tot felul, întrucât acestea tind în chip pozitiv spre con-servare şi spre înlăturarea a tot oe e în sine însuşi rău şi nociv.

Ceea oe este real şi bun în animale, oameni şi plante este lumină, şi după măsura şi calitatea acestei luminozităţi este determinată strălucirea mai mare sau mai mică a tuturor obiectelor.
Aceeaşi structură şi gradaţie există şi în imperiul lui Ahriman, numai că aici se realizează şi domină ceea ce e rău din '"* punct de vedere spiritual şi răul natural, în generali ceea ce este •i distrugător şi activ în sens negativ. Dar puterea lui Ahriman nu trebuie să se extindă şi de aceea scopul universului este considerat ioa fiind acelia de a nimici imperiul lui Ahriman, de a-l zdrobii, pentru ca în tot ce există să fie viu, prezent şi să domnească numai Ormuzd.
c) Acestui unic scop îi este închinată întreaga viaţă umană. Datoria fiecărui ins nu constă deci în altceva decât în propria-i purificare sufletească şi trupească, precum şi în răspîndirea acestei stări binecuvântate şi în combaterea lui Ahriman în cuprinsul tuturor stărilor şi activităţilor omeneşti şi naturale. De aceea obligaţia supremă şi cea mai sfântă este aceea de a preamări pe Ormuzd în creaţia sa, de a iubi şi cinsti tot ce provine din această lumină şi este pur în sine însuşi şi de a căuta să-i devii agreabil. Ormuzd este începutul şi sfârşitul oricărei venerări. Piarsul va chema deci înainte de toate pe Otrmuzd cu ghidul şi cuvântul şi i se va ruga lui. După preamărirea aceluia din care a emanat întreaga lume a ceea ce e pur, parsul se va întoarce în rugăciunea sa spre lucrurile particulare, în ordinea valorii, demnităţii şi perfecţiunii lor ; căci, spune parsul, în măsura în care lucrurile sînt bune îşi curate, Ormuzd sălăşluieşte în ele şi le iubeşte oa pe fiii puri ai săi, de care se bucură ca la începutul fiinţelor, când totul era nou născut de el îşi pur. Astfel, rugăciunea este adresată în primul rând către Amşaspanzi, ca celor 423) mai apropiate copii ale lui Oaimuzd, ca acelor care sînt primii şi cei mai străluciţi împrejmuitori ai tronului lui şi care sprijină domnia lui. Rugăciunea către aceste spirite ale cerului se referă precis la proprietăţile şi atribuţiile lor şi, cum este vorba de stele, ea se raportează la fazele apariţiei lor în timp. Soarele este implorat în timpul zilei, şi totdeauna în alt chip, după cum răsare, e la amiază sau apune ; de dimineaţa pînă la amiază parsul se roagă ca Ormuzd să binevoiască a-i mări strălucirea, iar seara se roagă ca soarele să-i ocrotească viaţa cu ajutorul lui Ormuzd şi al

.tuturor Izezilor. Venerat este însă cu deosebire Mithracare, fecundator al pământului şi deserturilor, îşi revarsă sucul său hrănitor peste întreaga natură şi, oa luptător puternic

împotriva tuturor develor certei, războiului şi ale distrugerii, este creatorul păcii.
Mai departe, parsul în rugăciunile lui de preamărire, rugăciuni în ansamblul lor monotone, scoate oarecum în lumină ceea ce este ideal în om, ceea ce este cu totul pur şi veritabil în acesta, adică Ferverii, ca spirite umane pure, indiferent în ce regiune a pământului ar trăi sau ar fi trăit ele. Sînt adresate rugăciuni cu deosebire spiritului pur al lui Zoroastru, iar apoi spiritelor căpeteniilor stărilor, oraşelor, districtelor, spiritele tuturor oamenilor fiind considerate, deja depe acum, legate între ele ca membri ai societăţii vii a luminilor, societate care va deveni odată şi mai unitară în Gorotman. In sfîrşit, nu sînt uitaţi nici munţii, arborii, animalele ; sînt invocate însă ou referire la Ormuzd : ceea ce ele au bun, serviciul ce-il aduc ele omului, este lăudat şi venerat aa o formă a existenţei concrete a lui Ormuzd, fapt ce trebuie reţinut oa ceva cu totul exoeleot în felul lui.
In afară de această adorare, Zend-Aves'ta insistă asupra înfăptuirii reale, practice, a binelui îşi asupra curăţeniei gândului, Cuvântului şi faptei, lin întreaga sa comportare exterioară şi interioară parsul trebuie să fie ca lumina îşi isă trăiască şi să lucreze ca Ormuzd, ca Amşaspanzii, Izezii, ca Zoroastru şi ca toţi x,. *2t oamenii buni. Căci toţi aceştia trăiesc şi au trăit în lumină şi toate faptele lor sînt lumină ; de aceea fiecare trebuie să-i aibă în faţă ca model şi să le urmeze exemplul. Cu cât exprimă omul în viaţa şi în faptele sale mai mufltă curăţenie luminoasă şi bunătate, cu atît îi sînt mai aproape spiritele cerului. întocmai cum Izezii îşi revarsă binefacerile lor peste toate, dîndu-ile viaţă şi făcându-lle roditoare şi prietenoase, tot astfel va căuta şi omul să purifice natura, s-o înnobileze şi să răspîndească peste tot lumina vieţii şi fecunditate fericită. Iată de ce hrăneşte el pe cei flămînzi şi îngrijeşte bolnavii, iar celor însetaţi le întinde băutura răcoritoare; oferă călătorului adăpost şi loc de odihnă, iar pământului îi dă sămânţa curată ; iată de ce sapă el canalie folositoare, plantează deserturile cu arbori, ajută, unde poate, creşterea şi se îngrijieşte de hrana şi de fecundarea vietăţilor ; iată de oe, pentru strălucirea pură a focului, îngroapă el animalele moarte şi impure, întemeiază căsătorii, iar sfânta Sapanidomiad însăşi, Izedul pământului, se bucură şi Mătură paguba pe care caută s-o pregătească Devele şi Darvanzii.
2. Ceea ce am numit simbolic nu este î in că de Io c prezent îm aceste concepţii fundamentale. Pe de o parte, lumina este,

eviidemt, cea care există în chip maturai, iar pe de altă pante ea are semnificaţia binelui, a oeea ce este plin de prosperitate, a ceea ce conservă, incit s-ar putea spune că existenţa reallă a luminii este o simplă imagine adecvată acestei semnificaţii care se extinde asupra întregii naturi îşi lumi umane. în ce priveşte însă concepţia parşilor înşişi, separarea existenţei de semnificaţia ei este falsă, fiindcă pentru ei 1 u m i n a este binele tocmai ca lumină şi este concepută în aşa fdl, încât ea este prezentă şi acţionează ca lumină în orice bine particular, în orice este viu şi
x,, 425) pozitiv. Universalul şi divinul se realizează, desigur, de-a lungul diferenţelor realităţii particulare a lumii, dar în aceste forme pantioullare şi individuale de existenţă a universalului unitatea substanţială şi nedespărţită dintre semnificaţie şi figură se menţine totuşi, iar înfăţişarea diferită a acestei unităţi nu se raportează la deosebirea semnificaţiei ca semnificaţie de manifestarea ei, ci priveşte numai diversitatea obiectdlor existente, ca, de exemplu, sitele, plante, concepţii şi acţiuni omeneşti, obiecte în care este contemplat ca fiind prezent divinul ca lumină ori întuneric.
în reprezentări mai tîrzii se merge, fără îndoială, pînă la unde începuturi simbolice, dar care nu reprezintă tipul propriu al întregului fel de a vedea, ci pot fi considerate numai ca înfăptuiri izolate. Astfel, de exemplu, Ormuzd spune oidată despre favoritul său Dşemşid : „Ferverul sfînit al lui Dşemşid, fiul lui Bivenighaim, era mare înaintea mea. Mînia lui a primit de la mine un pumnal, al cărui tăiş era de aur şi al cărui mîner era din **Mir.** Dşemşid primi apoi trei sute de părţi ale Pământului, despică Pămînitull cu lama sa de aur, cu pumnalul său, şi zise : «Sapan-domad să se bucure». El pronunţă cuvântul sfânt cu rugăciune către animalele domenstice, către cele sălbatice şi către oameni. As*fal trecerea lui deveni ferioire şi binecuvântare pentru acele ţări, şi se adunară mulţimi mari de animale domestice şi sălbatice şi de oameni". Aici pumnalul şi despicarea Pământului este deci o imagine a cărei semnificaţie poate fi agricultura. Cultura pământului nu este încă pentru sine o

activitate spirituală, dar tot atât de puţin este ea muncă pur naturală ; ea este o muncă generală *a* omului, sprijinită pe reflexie, pe inteligenţă şi pe experienţă îşi venind ân atingere cu toate relaţiile vieţii lui. Acum, e adevărat că miu se spune explicit micăieri în descrierea alaiului
(x„ 426) (lui Dşemşid că această tăiere a pământului cu pumnalul ar sem-

nifica iagrioultura ; şi nu se vorbeşte în legătură cu această tăiere de nici o fecundare îşi nici de noade ale pământullui, totuşi, îmtoru-cît în această acţiune singulară pare să rezide mai mult decât această expediţie individuală îşi această desţeleniaie a pământului, trebuie isă vedem în ea ceva ice este indicat îm .chip simbolic. Tot iasă stau lucrurile şi lîn ice priveşte reprezentările mai precise pe oare le înitîlnim îndeosebi lîn dezvoltarea de mai târziu a iculMuiiui lui Mithira, unde acesta e reprezentat ca un tânăr ciare, ân peştera semiobscură, ridică sus capul taurului şi-i înfige pumnalul (în grumaz, ân timp ce un işarpe linge sângele vărsat, iar o scorpie înţeapă părţile genitale ale animalului. Această reprezentare simbolică a fost interpretată când astronomic, cînd în iallt ichip. Dar, în mod imai 'generali şi mai adlînc, taurul poate fi considerat ca reprezentând principiul naturii pe care-l învinge omul, adică ispiritul, cu toate că pot interveni aici şi relaţii astronomice. Dar la faptul că amintita reprezentare conţine în ea semnificaţia "victoriei (spiritului asupra naturii trimite şi numele lui Mithna. al mijlocitorului, mai ales într-o epocă mai târzie, când depăşirea naturii devenise deja o nevoie a popoarelor.

Dar, cum am spus, astfel de simboluri apar în concepţia vechilor parşi n u m a i iîn chip lălturallnic şi nu constituie un principiu general lall întregului lor fdl de a vddea.

Şi mai puţin isimbo 1 ic este cu 11u 1 pe ioare-l prescrie Zend-Avesta. Aici nu găsim eventuale dansuri simbolice oare ar fi să .reproducă sau să .celebreze mişcarea încrucişată a (constelaţiilor, şi tot atât de puţin găsim aici alte activităţi caire ar trece numai de imagini indicatoare alle unor reprezentări generale ; toate acţiunile limpuse parsuilui ca obligaţii .religioase sânt preocupări loe ţintesc «răspândirea reallă a purităţii interioare şi a curăţeniei exterioare, rnifăţişându-se ca îndeplinirii raţionale ale scopului general, care este realizarea domniei lui Ormuzd în toţi oamenii şi în toate obiactdle naturii, prin urmare realizarea unui scop nu numai indicat în acele acţiuni, ci realizat integral în ele.

3. Cum ansă întregii concepţii parse îi lipseşte tipiuil simbolicului, îi lipseşte şi caracterul ia iceea ice este propiriu-zis a r i s -t i c. Fără îndoială, felul ei de reprezentare poate fi numit în generali p o e t i c, căci diversdle obiecte ale naturii sânt tot atît de puţin ca şi diferitele opinii şi stări omeneşti fapte şi acţiuni luate lîn forma lor nemijlocită şi, prin aceasta, întâmplătoare, prozaică şi lipsită de semnificaţie, ci sînt privite, conform naturii

lor esenţiale, în ilumina absolutului, ca lumină ; şi invers : nici esenţialitatea generală a irealităţii concrete, naturale şi umane, nu este concepută în generalitatea ei lipsită de existenţă şi de formă, ci acest general şi acel individual sînt reprezentate şi exprimate ca fiind nemijlocit una. O astfel de concepţie poate fi considerată frumoasă, cuprinzătoare şi mare, iar comparată cu proaste şi absurde chipuri de idoli, lumina, ca acest ceva în sine pur şi universal, este, fără îndoială, adecvată binelui şi adevărului. Dar pcezia din această concepţie se opreşte la ceva cu totul general şi nu duce la iartă şi la opere de artă. Fiindcă nici binele, nici divinul nu sînt în sine determinate, nici figura şi forma acestui conţinut nu sînt create de spirit, ci, după cum am văzut deja, însuşi ceea ce e dat — **soarele,** stelele, plantele reale, animalele, oamenii, focul, asia cum există — ieste luat în înfăţişarea lui nemijlocită ca figură deja adecvată absolutului. Reprezentarea sensibilă nu este plăsmuită de către spirit, aşa cum cere arta, nu este inventată şi formată de el, ci este găsită nemijlocit în existenţa exterioară ca expresie adecvată şi este enunţată ca atare. Fără îndoială, individul este, pe de altă parte, fixat de reprezentare şi independent de realitatea lui — *(x*$_u$ 423) ,$_{ca;}$ d$_e$ exemplu, în Izezi şi în Ferveri, genii ale diferiţilor oameni, dar, făcîlnd această separare incipientă, invenţia poetică este de cea mai silabă speţă, fiindcă deosebirea arămîne cu totul formală, îneît geniul Ferver ori Ized nu primeşte o formă plastică particulară, şi nici nu trebuie isă primească, oi, în parte, posedă mereu acelaşi conţinut, în parte numai simpla formă, pentru sine goală, a subiectivităţii pe care o posedă deja individul existent. Imaginaţia nu produce nici o altă semnificaţie mai adîncă, nici forma de sine stătătoare a unei individualităţi în sine mai bogate. Şi, cu toate că vedem apoi existenţele particulare cuprinse laolaltă în reprezentări

generale şi în genuri cărora reprezentarea le atribuie existenţă reală ca igenuri, totuşi această ridicare a multiplului la o unitate esenţială îşi cuprinzătoare, ca sîmbure si bază a formelor individuale de acelaşi fel şi gen, este îşi ea, ila «rîndul ei, numai în sens nedeterminat activitate a imaginaţiei, şi nu o operă proprie poeziei :şi artei. Astfel, de exemplu, focul Belirăm, fooul sacru este focul esenţial, iar între ape întîlnim de asemenea o iapă a tuturor apelor. Horn trece de primul, cel mai pur şi cel mai puternic dintre toţi arborii ; el este copacul originar, în care pulsează puterea de viaţă nemuritoare. între munţi este reprezentat *Albords,* muntele sfînt, ca germene al întregului
Pământ, munte ce se înalţă în strălucitoare lumină, munte de pe care pornesc binefăcătorii **oamenilor** care au posedat cunoaşterea luminii, munte pe care poposesc soarele, luna şi stelele. în general însă, universalul este conceput în nemijlocită unitate cu realitatea dată a lucrurilor particulare, şi numai ici îşi colo sînt făcute intuibile, ou ajutorul unor imagini **particulare,** reprezentările generale.
în mod şi mai prozaic, cultul are drept scop înfăptuirea ţreală a domniei lui Ormuzd iîn toate lucrurile - şi nu cere decît adaptarea la acest scop şi puritatea fiecărui obiect, fără să scoată din toate acestea o operă de artă existentă oarecum în formă nemijlocit vie, aşa cum jn Grecia au ştiut să înfăţişeze, cu corpurile lor perfecte, atleţii **şi luptătorii.**
Pe toate aceste laturi îşi sub toate aceste raporturi, prima unitate a generalităţii spirituale îşi **a** realităţii sensibile constituie numai baza simbolicului în artă, dar fără ca laoeastă unitate să fie deja ea iînsăşi simbolică şi în stare să producă opere de artă. Pentru ia atinge acest proxim ţel, este necesară înaintarea de ila adineaori considerata primă unitate la diferendul şi la 1 u p t a dintre semnificaţie şi forma ei.

B. SIMBOLICA FANTASTICĂ

Dimpotrivă, atunci icînd conştiinţa părăseşte nemijlocit contemplata identitate a absolutului şi a existenţei lui percepută în exterior, în faţa noastră avem ca determinaţie esenţială separarea laturilor pînă acum unite, lupta semnificaţiei ou forma, luptă ce împinge direct la încercarea de a vindeca ruptura prin contopirea a ceea ce e separat —, contopire operată într-un chip fantastic.
Abia cu această încercare ia naştere veritabila nevoie de artă. Deoarece, cînd reprezentarea nu-şi mai fixează conţinutul contemplat numai în chip nemijlocit în realitatea dată, ci-! fixează pentru sine, liberat de această existenţă concretă, spiritului îi revine sarcina ca, sprijinit pe o imaginaţie bogată să dea formă, pentru intuiţie si percepţie, reprezentărilor generale în-trun fel nou, produs de spirit, şi să producă creaţii de artă prin această activitate a sa. Cum însă în prima sferă, în al cărei cuprins ne mai găsim încă, această sarcină ou poate fi înfăptuită

dedît simbolic, ar putea isă jpară că ne aflăm deja acum în domeniul simbolicului propriu-izis. Cu toate acestea, nu acesta este cazul.
(Si. *so) Mai Smtîi, dăm peste plăsmuiri .alle unei imaginaţii în fier-
bere, care, lîn meilmiştea viziunilor ei fantastice, nu faae deoît să indice icalea oare poate duioe la adevăratul punot centnall all artei 'simbolice. Anume, ila iprima lapariţie ia diferenţei îşi a relaţiei dintre semnificaţie îşi ifonrma de 'reprezentare, ambele, adică separarea, ca şi legarea, sânt încă confuze (în ifielu.il lor. Această stare de confuzie devine necesară prin faptul ică mici una dintre cele două laturi distincte mu is-a dezvdltat încă devenind totalitate cane isă ipoante în sine lînsăşi momentul icare constituie detenmi-naţia de temei a celeilalte ; mumai astfel ise ipot realiza unitatea cu adevărat adecvată şi concilierea. Conform totalităţii sale, spiritul determină, de exemplu, latara fenomenului exterior (bot atît de mult din isine însuşi, pe idît fenomenul lîn sine total şi adecvat nu este pentru isine decât existenţă exterioară a spirtualului. Dar la această primă separaţie a semnificaţiilor prinse de spirit, precum şi a lumii fenomenale date, semnificaţiile nu slînt cele ale spiritualităţii concrete, ci isiînit abstracţii, iar expresia lor este, de asemenea, ceea ce nu este pătruns ide spirit, îşi deai ceea ce este numai lîn chip abstract, exterior şi sensibili. Dorinţa fierbinte de deosebire îşi 'unire rămlîne **din** această cauză ca un fdl de beţie care sare nemijlocit, confuz şi fără măsură, de lla amănuntele sensibile ila cdle mai generale semnificaţii, nefiind în stare să găsească, pentru ceea ce a sesizat în interiorul conştiinţei, decât forma absolut contrară a unor configuraţii sensibile. Această contradicţie este aceea care trebuie să unească cu adevărat elementele ce ise opun unul altuia, dar, minată de una dintre cele două laturi iîn cea opusă acesteia şi irespinsă din aceasta înapoi în prima, ea nu face dedît să se năpustească neliniştită cînd aici cînid dincolo, iînchipuindu-şi că a găsit deja callmaraa în acest du-te-vino îşi în clocotul -acestei străduinţe spre rezolvare. De aceea în locul concilierii autentice este prezentată ca adevărată unificare tocmai contradicţia ca atare, şi deai cea mai (Xi. 43i) imperfectă unitate ieste propusă drept cea care corqpsonde pro-priu-zis artei. Prin urmare, lîn acest cîmp al confuziei tulburi nu este voie să căutăm adevărata frumuseţe, deoarece, în saltul neîncetat şi grăbit de la o extremă la oealalltă, vedem, pe de o parte, că amploarea şi forţa semnificaţiilor igenerale este legată într-un

mod cu totul neadecvat de elementul sensibil, 'receptat
atât în amănuntele Hui, idît îşi în forma lui de apariţie .elementară, şi pe deaită parte, 'invers, ceea ce este cel mai generali — cînd se pleacă de lla acesta — ieste aruncat ifără pudoare în mijlocul prezentului cdlui mai senzual, iar cînd conştiinţa ajunge să aibă sentimentul acestei nepotriviri (imaginaţia nu poate ieşi din încurcătură decât irecungînd lla desfigurări : ea împinge (liniile figurilor particulare dincolo ide limitdle lor precis conturate, le lărgeşte, transformând figurile în .ceva nedeterminat şi lipsit de măsură, Ile schimonoseşte, iîn ifelull acesta, în năzuinţa ei după conciliere, imaginaţia scoate în plină lumină neputinţa ei de a concilia ceea ce este qpus.
Aceste prime şi încă foarte sălbatice încercări ale imaginaţiei şi artei Ile găsim mai ales la vechii i n z i. Sub acest aspect, idefeotuil lor principali constă în faptul că ele nu sînt în stare nici isă sesizeze în chip limpede semnificaţiille ca atare, nici să cuprindă în (forma ei proprie şi în importanţa ei realitatea existentă. De aceea inizii s-au dovedit şi incapabili de a înţelege în imod istoric persoanele şi evenimentele, căci pentru o astfel de înţelegere este mevoie de luciditatea care te face să fii în stare să ireoqptezi îşi isă pricepi ceea ce a avut loc, pentru sine şi în forma sa reală, conform mijlocirilor sale empirice şi în lumina temeiurilor, scopurilor şi eauzdlor sale. Năzuinţa lor stăruitoare de ia ireduoe totul şi orice la absolut îşi lla divin şi de ia vadea în cele mai obişnuite lucruri şi în tot ce este imai sensibil prezenţa reală a zeilor loreată de imaginaţie se opune acestei luciditâţi prozaice. în inextricabila confuzie pe care ei o fac între finit şi absolut, (întru'dît mu ţin seama de loc de ordinea, de înţelegerea şi de fermitatea conştiinţei cotidiene îşi a prozei ei, inzii cu toată bogăţia şi grandioasa lor îndrăzneală, alunecă de asemenea într-o înspăimântătoare buimăceală a fantasticului, care trece repede de la ceea ce este mai interior şi anai profund la prezentul cel mai comun, spre a converti nemijlocit o extremă în cealaltă şi a o desfigura.
Pentru a arăta 'trăsăturile mai precise ale acestei neîncetate stări de beţie, ale acestei înnebuniri şi nebunii, nu trebuie să parcurgem aici reprezentările rdligioase ca atare, ci numai prin-cipaliele momente conform cărora acest fdl de a vedea aparţine artei. Aceste puncte principale sîmt următoardle :
1. Una dintre extremele conştiinţei indice este conştiinţa absolutului, ca ceea ce este în sine universal, lipsit de diferenţe,

şi astfel complet nedeterminat. Această abstracţie extremă, întru-cît nu are nici conţinut particular, nici nu este reprezentată ca personalitate concretă, nu se înfăţişează sub nici un aspect ca o materie căreia intuiţia i-ar putea da o foxxnă oarecare. Deoarece Brahman, ca această supremă divinitate în general, este absolut inaccesibil simţurilor şi percepţiei, ba, propriu-ais, nu este nici măcar obiect pentru gîndiire. Deoarece de gândire ţine conştiinţa de sine, care îşi afirmă un obieot pentru a se găsi în el pe sine. Orice înţelegere este deja o identificare a eului cu obiectul, este o conciliere a celor ce, în afara acestui raport, sînt separate ; ceea ce nu înţeleg, nu cunosc, rămâne ceva ce este pentru mine străin şi altceva. Felul indian de unire a eului uman cu Brahman nu este însă decît mereu potenţata ridicare spre aceasta abstracţie extremă, abstracţie în care 'trebuie să fi pierit nu numai întregul conţinut concret, oi îşi conştiinţa de sine, înainte (X,, 433) ca omul «să poată ajunge la ea. Din această cauză, indul nu cunoaşte nici o împăcare şi nici o indentitate cu Brahman *în sensul că spiritul omenesc ar deveni conştient de această unitate, ci (unitatea constă pentru inzi tocmai în aceea că conştiinţa şi conştiinţa de sine dispar total, dispărând prin aceasta tot conţinutul lumii şi conţinutul propriei personalităţi. Golirea şi nimicirea conştiinţei pînă lia îndobitocire totală trece drept starea cea mai înaltă, stare care face din om zeu suprem, Brah-
man.
Această abstracţie, care este tot ceea ce omul îşi poate impune sieşi ornai aspru, face, pe de o parte, ca Brahman, iar pe de altă parte, ca pur teoreticul cult interior al îndobitocirii şi mortificării de sine să nu fie obiect al imaginaţiei şi al artei, care ar avea ocazie să procedeze în variate forme doar la descrierea drumului ce duce la această ţintă.
2. Invers, intuiţia indică sare în chip tot atît de nemijlocit din acest domeniu al suprasensibilului în acela al celei mai palpabile realităţi sensibile. Cum însă identitatea nemijlocită şi deci calmă a celor două laturi este suprimată, şi în locul ei diferenţa a devenit tip fundamental înăuntrul identităţii, această contradicţie ne împinge fără mijlocire din tot ceea ce este mai finit în ceea ce e divin şi din acesta, iarăşi, înapoi în ceea ce e mai mărginit, iar moi trăim printre plăsmuiri care iau naştere din această convertire mutuală a uneia dintre laturi în cealaltă, trăim ca fintr-o lume de strigoi unde nici un mod-determinaf al formei pe care am vrea să-l reţinem nu rezistă, ci
se transformă subit în contrarul lui sau, umplîndu-se dincolo de orice măsură, plesneşte.
Deci modurile generale în care îşi face apariţia arta indică sînt următoarele :
a) Pe de o parte, reprezentarea încorporează conţinutul enorm al absolutului în sensibilul nemijlocit şi

individual, în aşa fel că acest ce individual însuşi aşa cum este el, x,. trebuie să reprezinte desăvârşit în sine un astfel de conţinut şi să existe ca atare ca acest conţinut pentru intuiţie. In *Rama-lana,* de exemplu, prietenul lui Rama, Hanuman, prinţul maimuţelor, este o figură principală şi săvârşeşte cele mai vitejeşti fapte. In general, 'maimuţa este venerată ca divină în India şi există un întreg oraş -aii maimuţelor. în maimuţă, ca acest ce individual, ecte admirat şi divinizat conţinutul infinit al absolutului. De asemenea vaca Saibala, care apare în *Ramaiana* şi ea, în 'episodul cu penitenţele lui Visvamitna, este învestită cu putere nemăsurată. Există apoi în India familii în care absolutul însuşi vegetează ca acest om, 'real, deşi cu totul redus şi obtuz, om care este venerat în nemijlocita lui viaţă prezentă ca divinitate. Acelaşi lucru îl găsim şi în lamaism, unde, iarăşi, un om singur se bucură de suprema adorare ca divinitate prezentă, în India însă, o astfel de veneraţie nu este acordată exclusiv unui singur om, ci fiecare brahman trece deja ca Brahman prin faptul că s-a născut în casta sa, realizând, deja prin naşterea sa trupească, pe cale naturală renaşterea prin spirit care identifică pe om cu Dumnezeu, incit însăşi culmea a oeea ce e mai divin recade în cu totul comuna realitate sensibilă a existenţei. Căci, deşi brahmanilor le este prescrisă ca cea mai sfîntă a lor datorie să citească Vedele şi să ajungă astfel să înţeleagă adînourile divinităţii, această obligaţie poate fi totuşi împlinită cu cea mai mare lipsă de spiritualitate fără ca brahmanul să fie despoiat de natura lui divină. Tot astfel este unul dintre raporturile cele mai generale, anume creaţia, naşterea, pe care inzii o înfăţişează în artă ca pe cel mai vechi zeu, ia fel cum este pentru eleni Eros. Această creaţie, activitate divină, este însă privită iarăşi în multiple reprezentări în chip cu totul sensibil, iar organele sexuale, bărbăteşti şi femeieşti, sînt considerate ca tot ce este mai sfânt. De asemenea divinul, cu toate că inter- (jc,, vine în realitate şi pentru sine, oa divin, este amestecat în mod cu totul trivial în tot ceea ce este mai cotidian. Astfel, de exemplu, la începutul *Ramaianei* se povesteşte cum s-a dus

(Xi. 436)

Brahma la Valmichis, miticul oîntăreţ al *Ramcnanei.* Vail-michis îl primeşte în obişnuitul imod indic, îl oompiliim'enitează, îi întinde un scaun, îi aduce apă îşi fructe ; Brahma se aşază de fapt 'pe scaun, silind-o pe gazdă să facă la fel. Aişa işed ei timp îndesluinigiait, pînă oe, în sfârşit, Brahma îi porunceşte lui Valimi-chis să compună *Ramaicma.*

Deci nici aici nu avem de-ia fiace încă ou o concepţie pro-priu-izis simbolică, căci — deşi aşa cum pretinde simbolul — figurile sînt luate din ceea ice este idat şi isînt întrebuinţate cu semnificaţii mai generale, itotuişi încă este absentă de aici cealaltă latură, oare pretinde ioa existenţele particulare să nu aibă semnificaţia absolută pentru intuiţie de a fi reale, ci numai să indice o semnificaţie. Pentru imaginaţia indiană, maimuţa, vaca, un brahman oarecare etc. nu sînt simboluri înrudite alie **divinului,** ci isînt considerate şi (reprezentate ca însuşi diviniuil, ca existenţe concrete adecvate .acestuia.

Dar, aici rezidă contradicţia 'oare împinge arta indică la un al doilea fdl de concepţie. Fiindcă, pe de o parte, ceea ce este absolut nesensibil, absolutul ca atare, semnificaţia pur .şi simplu, sînt sesizate ca ceea ce este cu adevărat divin, iar pe de altă parte formele individuale ale realităţii concrete sînt privite de imaginaţie, îşi lîn existenţa lor sensibilă, nemijlocit ca fenomene divine. în parte, fără îndoială, ele ar fi să exprime numai (laturi particulare ale absolutului : cu toate acestea, şi atunci individualul nemijlocit — reprezentat ca existenţă concretă adecvată a acestei generalităţi determinate — este cu totul neadecvat acestui conţinut al său îşi este în contradicţie cu atît mai stridentă cu acesta, cu oît semnificaţia este aici conceputâ deja în generalitatea ei îşi, cu toată această generalitate, ea este afirmată explicit de imaginaţie ca nemijlocit identică cu cea ce este de cea mai individuală îşi mai sensibilă natură.

b) Arta indică caută prima soluţie a acestui dezacord, după cum am menţionat deja mai sus, în lipsa de măsură a plăsmuirilor ei. Diferitele figuri, pentru a putea atinge generalitatea ca figuri sensibile, sînt deformate, devenind colosale şi groteşti. Deoarece figura singulară care nu trebuie să se exprime pe sine însăşi şi semnificaţia ce-d este proprie ca fenomen particular, ci trebuie să exprime o semnificaţie generaţia care .rezidă în afara sa, ou mulţumeşte intuiţia pînă ce, scoasă din limitele ei, nu e 'transformată în ceva enorm, în ceva fără noimă şi măsură. Aici se caută realizarea amploarei şi generalităţii sem-

nifiicaţiilor, 'mai ales prin exagerarea prodigioasă a mărimii formei spaţiale, precum şi a imensităţii temporale, şi prin multiplicarea aceleiaşi determinaţii, ca mulţimea capetelor, a braţelor etc. Oul, de exemplu, cuprinde în «el pasărea. Această formă particulară de existenţă este lărgită acum,

devenind reprezentarea incomensurabilă a unui ou cosmic ca înveliş all vieţii universale a tuturor lucrurilor, ou în care Brahma, zeul creator, petrece inactiv un întreg an, pînă cînd, prin puterea .simplului gînd, jumătăţile oului se desfac. în afară de obiectele naturale sînt ridicaţi şi indivizi umani şi evenimente omeneşti pînă la semnificaţia unei acţiuni divine ireale, şi aceasta în aşa fdl, că nici divinul ca atare, nici omenescul nu poate fi menţinut ferm, ci ambele acestea se înfăţişează totdeauna tredînd unul în celălalt îşi amesteoîndu-se unul cu altul. în această categorie intră îndeosebi încarnările zeilor, mai cu seamă acelea ale **lui** Vişnu, zeul care conservă, şi ale cărui fapte formează conţinutul principali aii marilor poeme epice. Jîm aoesite lîncannări, divinitatea trece în chip nemijlocit în fenomenul lumesc. Astfel, Rama este a şaptea încarnaţie a lui Vişnu (Ramaşandra). Din diferitele nevoi, acţiuni, stări, figuri şi moduri de comportare din aceste poeme reiese că conţimutull lor este luat în parte din evenimente reale, din faptele unor regi mai vechi care au avut puterea de a întemeia noi stări de drept şi de organizare, şi din această cauză ne găsim ta mijlocul omenescului, pe terenul solid al realităţii. Dar şi invers apoi : totul este la irîndul său mărit, împins în nebullos, transpus în generali, ffinoît ne fuge din nou de sub picioare terenul ,pe care abia am călcat şi nu mai ştim unde sîntem. Tot astfel se petrec lucrurile .şi în *Sacontala.* La început avem lîn faţa noastră cea mai delicată şi mai plină de graţie lume a dragostei, lume în care totul se desfăşoară potrivit modului de viaţă omenesc, dar după aceea sîntem dintr-o dată rupţi de această realitate cu totul concretă şi ridicaţi în norii cerului lui Indra, unde total este schimbat şi, scos din sfera sa determinată, este lărgit primind semnificaţii generale referitoare la viaţa naturală în .raport eu brahmanii şi cu puterea asupra zeilor naturii conferită omului pe calea unor severe penitenţe. Nici acest fel de reprezentare nu poate fi numit propriu-zis simbolic, fiindcă adevăratul simbol lasă figura determinată de care se face uz să subziste în modul-determinat al ei, aşa cum este ea : reprezentarea .simbolică nu vrea să contemple în simbol existenţa 'concretă nemijlocită a semnificaţiei conform gene-

(X,, «si

ralităţii acesteia, ci ea nu face decît să trimită la semnificaţie cu ajutorul calităţilor analoge ale obiectului. Dar arta indiană, deşi separă generalitatea de existenţa individuală, pretinde, cu toate acestea, şi nemijlocita unitate a acestora, unitate produsă de imaginaţie. Din această cauză, ea este nevoită să despoaie existentul concret de caracterul lui mărginit şi să-i mărească chiar în formă sensibilă pînă la a-l transforma în ceva nedeterminat şi a-l desfigura. In această lichefiere a modului-determi-nat şi în confuzia ce rezultă de aici — prin faptul că totdeauna este încorporat cel mai înalt cuprins în lucruri, fenomene, întîm- plări şi fapte, care, dată fiind natura lor mărginită, nu au nici în ele şi pentru ele însdle puterea proprie unui astfel de conţinut şi nici nu sânt în stare să-l exprime — putem descoperi mai cu-rînd o reminiscenţă a sublimului decît simbolicul pro-priu-zis. Anume, în sublim — după cum vom putea afla şi mai încolo — fenomenul finit exprimă absolutul pe care el trebuie să-l înfăţişeze în chip intuitiv în aşa fel, iîncît este vizibil din fenomenul însuşi că nu poate fi echivalent conţinutului. Aşa stau, de exemplu, **lucrurile** cu eternitatea. Reprezentarea ei devine sublimă cînd trebuie exprimată în chip temporali, înitru-cît aici cel mai mare număr nu ajunge pentru aşa ceva şi trebuie mereu mărit, fără să putem ajunge la capăt. Astfel, despre Dumnezeu se spune : „O mie de ani sînt îsn faţa ta o zi". Arta indică conţine multe de felul acesta sau de un gen asemănător ; multe lucruri care încep să dea acest ton al sublimului. Dar marea deosebire dintre acest sublim şi sublimul adevărat constă în faptul că imaginaţia indică nu înfăptuieşte în astfel de plăsmuiri lipsite de firînă negativizarea fenomenelor pe care le înfă-ţişază, ci crede că, prin menţionata lipsă de măsură şi de limitare, a şters şi făcut să dispară diferenţa şi contradicţia dintre absolut îşi forma lui plastică. Pe cît de puţin putem considera această plăsmuire, cu exagerările ei, drept simbolică şi sublimă în sensul propriu al acestor termeni, tot pe atît de puţin o putem privi însă ca într-adevăr fiurn o a fi ă. Căci, fără îndoială, ea ne oferă, cu deosebire în prezentarea omenescului, multe elemente graţioase si duioase, multe imagini agreabile şi sentimente delicate, apoi cele mai splendide descrieri ale naturii şi cele mai fermecătoare şi mai naive trăsături ale iubirii şi ale nevinovăţiei, precum şi multe lucruri grandioase şi nobile, dar, în ce priveşte semnificaţiile generale fundamentale, acestea, invers, rămîn totuşi mereu de natură cu totul sensibilă ; cele mai serbede ele-

mente stau alături de ceea ce e suprem, precizia este distrusă, sublimul este simplă lipsă de limită, iar ceea ce aparţine mitului merge în bună parte numai pînă la fantasticul unei imaginaţii neîncetat

căutătoare şi al unui talent de plăsmuire lipsit de înţelepciune.
c) în sfîrşit, cea mai pură formă de reprezentare pe care o găsim pe această treaptă este personific a r e a, şi în general figura u m a n ă. întrucît însă aici semnificaţia încă nu trebuie înţeleasă ca liberă subiectivitate spirituală, ci conţine fie un mod-determinat oarecare, abstract, luat în generalitatea lui, fie naturalul simplu, ca viaţa fluviilor, munţilor, constelaţiilor, soarelui, este, proprdu-zis, sub demnitatea figurii omeneşti să fie întrebuinţată ca expresie pentru acest gen de conţinut. Fiindcă, conform adevăratei lui destinaţii, corpul omenesc, precum şi forma acţiunilor şi evenimentelor umane, exprimă numai conţinutul interior şi concret al spiritului, care în această realitate a sa este la sine însuşi şi nu posedă în ea numai un simbol sau un semn exterior.
Pe de o parte deci, cu toate că semnificaţia pe care este chemată s-o reprezinte personificarea trebuie să aparţină spiritualului ca şi naturalului, aceasta, din cauza caracterului abstract al semnificaţiei pe această treaptă, rămîne încă superficială şi are nevoie pentru a deveni mai intuitivă de multiple alte formaţii, cu care amesteoîndu-ise devine ea însăşi impură. Pe de altă pante, mu subiectivitatea şi forma ei sînt aici ceea ce trebuie să fie semnificat, ci mamif e îs ţările ei exterioare, fapte ebc, deoarece numai în acţiune şi faptă rezidă pantiouleriziareа mai precisă oe poate fi adusă în legătură ou conţinutul precis a! semnificaţiei generale. Dar atunci iarăşi se iveşte defectul ca nu subiectul, ci numai exteriorizarea lui este ceea ce e important şi semnificativ, precum şi confuzia că întîm-plările şi faptele, în loc să fie realitate şi existenţă ce se realizează a subiectului, îşi primesc conţinutul şi semnificaţia de altundeva. De aceea, o serie de astfel de acţiuni poate avea, desigur, în sine însăşi o succesiune consecventă care decurge din conţinutul căruia o astfel de serie îi serveşte de expresie, dar această consecvenţă este de asemenea întreruptă şi în parte înlăturată prin personificare şi antropomorfizare. Aceasta, fiindcă, invers subiectivizarea duce şi ea la arbitrarul acţiunii şi al manifestărilor ; încît, drept urmare, ceea ce e semnificativ
(*,.
(X,, 4401

îşi ceea ce nu este se confundă aluneoînd unul într-altul cu atît mai capricios îşi mai anarhic, cu dît mai puţin este în stare imaginaţia să aducă într-o stfînsă legătură semnificaţiile lor şi formele acestora. Dacă însă este luat ca conţinut exclusiv ceea ce e numai natural, acesta, la rândul lui, nu este demn să poarte figură omenească, iar aceasta, potrivită numai pentru exprimarea spiritualului, este, la rîndul ei, incapabilă să reprezinte cea ce e numai natură.
Sub toate aceste raporturi, personificarea aceasta este incompatibilă cu adevărul, căci adevărul în artă pretinde — ca adevărul în general— acordul interiorului cu exteriorul, dl conceptului cu realitatea. Mitologia greacă personifică, fără îndoială, şi ea Pontul Euxin, râul Scamandru, ea îşi are zeii râurilor, nimfele, driadele sale, şi fiaoe, în general, din natură conţinut variat al umanilor săi zei. Dar mitologia elenă nu se opreşte la o personificare pur formală şi superficială, ci plăsmuieşte cu ajutorul ei indivizi la care simpla semnificaţie natură trece pe planul al doilea, iar omenescul, care a încorporat în sine un astfel de conţinut natural, devine, dimpotrivă, dominant. Arta indică se opreşte însă la amestecul grotesc al naturalului şi umanului, înidît nici una dintre aceste laturi nu ajunge să-şi afirme drepturile, desifigurându-se reciproc.
în general, aceste personificări nici nu sînt încă propriu-zis simbolice, deoarece, din cauza superficialităţii **lor** formale, nu stau în relaţie esenţială şi în raport de înrudire mai strânsă cu conţinutul mai determinat pe care ele ar trebui să-l exprime. (X,. «41) Dar, în ce priveşte alte plăsmuiri particullare şi atribute ou care astfel de personificări se înfăţişează amestecate şi cane vor să exprime calităţile mai determinate conferite zeilor, îşi face în acelaşi timp apariţia străduinţa spre (reprezentări simbolice, reprezentări pentru care personificarea nu rămîne atunci decît doar forma generală care le subsumează.
în ce priveşte concepţiile principale care aparţin aici, trebuie să amintim înainte de toate de aceea a lui Trămuirti, adică a divinităţii cu triplă figură. Mai întîi, ei îi aparţine Brahma, activitatea producătoare, creatoare, creatorul lumii, stăpînul zeilor etc. Pe de o parte, el este distins de Bnahman (neutru), de fiinţa supremă şi este primul născut al acestuia, iar pe de altă parte iarăşi el se .confundă cu această divinitate abstractă; cum se întâmplă la inzi în general, unde deosebirile nu sânt

capabile să se menţină ferme în limitele dor, oi în parte sînt şterse, în parte trec una într-iallta. Dair figura mai precisă a zeului are în ea mult simbolic : zeul este reprezentat având patru capete şi patru

mîini, ou sceptru, cu inel etc. ; ca culoare, el este iroşu, ceea ce indică soarele, căci aceşti zei întrupează îin ei totdeauna îşi semnificaţii generale de ale naturii, personificate în ei. Al do i II e ia zeu al lui Trknurti este Vişnu, zeul care conservă, aî **treilea** este Siva, zeul care distruge. Simbolurile pentru aceşti zei siînt nenumărate, deoarece pe lingă semnificaţia generală ce le este prqprie ei semnifică şi infinit de miilte acţiuni particulare ; parte referitoare la fenomene pariti-oulare ale naturii — îndeosebi fenomene elementare, ca, de exemplu, Vişnu : calitatea de fierbinte *{Lexiconul* lui Wilson, s.v. 2) —, parte referitoare la fenomene spirituale ; toate acestea se amestecă însă într-un tallmeş-balimeş unele cu altele, ceea ce dă naştere adesea celor mai respingătoare forme pentru intuiţie.

La acest zeu .ou triplă figură se vede îndată cel mai limpede că aici forma spirituală nu-şi poate încă face apariţia aşa cum este ea într-adevăr, fiindcă aici spiritualul nu constituie semni- *(s.u* 442 ficaţia prapriu-zis dominantă. Această trinitate de zei ar fi spirit dacă aii treilea zeu ar fi unitate concretă şi reîntoarcerea la sine din distincţie şi dedublare. Fiindcă, potrivit reprezentării adevărate, Dumnezeu este **spirit** întrucât este această activă şi absolută diferenţiere şi unitate care constituie în general conceptul de spirit. Dar în Triirourti al treilea zeu nu este totalitatea concretă, ci dl însuşi nu este dedît o latură la celelalte două şi, din această cauză, el este de asemenea numai o abstracţie, nu e reîntoarcerea în sine, ci numai o trecere în altceva, este transformare, creaţie şi distrugere. De aceea trebuie să ne ferim a căuta, deja în aceste prime presimţiri ale raţiunii, adevărul suprem şi a dori să descoperim în acest ecou — care conţine, fără îndoială, în ritmul lui treimea, adică una dintre principalele reprezentări ale oreştimismudui — deja trinitatea creştină.

Plecînd de la Brahman şi Trimurti, imaginaţia indică merge în mod fantastic şi mai departe, la un număr nelimitat de zei plăsmuiţi în cele mai diferite forme. Deoarece semnificaţiile generale care sînt concepute oa ceea ce este esienţiailimente divin se lasă regăsite în mii şi mii de fenomene, care sînt deci şi ele personificate şi simbolizate ca zei şi oare ridică cele mai mari piedici în calea unei înţelegeri clare, dată fiind lipsa de precizie şi de stabilitate a imaginaţiei care aruncă toate unele peste altele

şi care, în invenţiile ei, nu tratează nimic conform propriei lui naturi şi mişcă totul şi toate lucrurile de la locul lor. Pentru aceşti zei subordonaţi, în fruntea cărora stă Indra (aer şi cer), conţinutul mai precis îl oferă îndeosebi forţele universale ale naturii, stelele, fluviile, munţii, în diferitele momente ale acţiunii lor, ale schimbărilor lor, ale influenţei lor binefăcătoare sau distrugătoare, conservatoare sau distrugătoare.

(X,, 443) Unul dintre principalele obiecte ale imaginaţiei şi artei indice este însă naşterea zeilor şi a tuturor lucrurilor, teogonia şi cosmogonia, deoarece imaginaţia indică este neîncetat preocupată de a introduce în miezul fenomenului exterior ceea ce este ou totul lipsit de caracter sensibil, precum şi invers : de a topi în abstracţii extreme ceea ce e ipur naturali şi absolut sensibil, în acest fel este reprezentată naşterea zeilor din divinitatea supremă, precum şi acţiunea lui Brahman, Vişnu şi Siva în lucrurile particulare, în munţi, ape şi evenimente omeneşti. U« astfel de conţinut poate primi, pe de o pante pentru sine figură de zeu iar pe de altă parte aceşti zei se dizolvă din nou în semnificaţiile universale ale zeilor supremi. Există un mare număr de astfel de teogonii şi cosmogonii, şi ele sînt de o varietate infinită. De aceea, dînd se spune că inzii işi-au reprezentat în cutare fel creaţia lumii, naşterea tuturor lucrurilor, aceasta se potriveşte totdeauna numai pentru o sectă sau pentru o operă, căci în altă parte găsim expuse aceleaşi lucruri totdeauna în alt chip. Imaginaţia acestui popor este inepuizabilă în ce priveşte imaginile şi formele pe care le plăsmuieşte.

O reprezentare principală care revine în istoriile despre creaţie, în locul reprezentării unei c r e a ţ i i spirituale, este prezentarea intuitivă a prooreaţiei naturale. Gînd eşti familiarizait cu aceste feluri de a vedea, ai cheia înţelegerii multor reprezentări care ne tulbură cu totul în sentimentul nostru de pudoare, dat fiind faptul că aici lipsa de pudoare este împinsă la extrem, atingînd neverosimilul în ce priveşte caracterul ei senzual. Un exemplu strălucit pentru acest gen de concepţie ni-l oferă celebrul şi cunoscutul episod al *Ramaia-nei* despre descendenţa zeiţei Ganga. Acest episod este povestit în momentul cînd Rama ajunge pe ţărmul rîului Gange. Iernaticul şi înzăpezitul Himavan, prinţul munţilor, a avut cu Mena (S_t. 444) cea zveltă două fiice, pe Ganga, cea mai mare, şi pe frumoasa Urna, cea mai mică. Zeii, şi cu deosebire Indra, l-au rugat pe

tatăl fetelor să le trimită pe Ganga, pentru ca ei să-şii poată întde-pTjîru) daţinele sfinte. Şi cum Hkntavian se arată favorabil cererii lor, Qamgia urcă în cerul fericiţilor zei. Urmează apoi mai departe povestSnfriumoasei Uima, oare, du, minunaten umilinţă adică lui 5rviă~? Din sterpi. Oftată rae ani kătur fără îniperuperejgît ze **f**

Siva *ş*
tez
sata: Sival
ţoziţi ţiull
o pa*
nu dă ascult
ă ce a săvârşit multe fapte iste datăde soţie lui Rudra, unţi sălbatici şi ţişjaţi nupţial, oare a lui
fa *kvffotfâ.sk* nască, îl :eastă parte ânt cu cuvânt, asaj orice sen-
rugar
tr;
fiin
timenlA *6* pudoare.
renunţask mayţiEdfcreeze, pentru a nu di
împrăştie saSHiîpţa pe pămiînt ; pătruns, de
tele albVpare jdesparte India de ţara BătaţsJor. Pe,,
cuprindeatunîci mînia şi furia şi îi
pante, aceste sînt. plăsmuiri oribfite—ş*Jgfroteştf[[car!j
imaginaţiei ţioastreinVlui sirpt lîniSatreytea,
prezenta lucrurile în înfăţişarea lojr]
indice care este semnificaţia
parte a episoduluioi povesteşte nikniafi cum a rey
Ganga. Aceasta(1s-a petrecut lîn felifl unmător
lui Rama, Sagara) avea un fiu rău,'
60 UUU de fii UJl'tT au venit pe lume într-o cunaul
în căni ou unt proaspăt, deveniră bărbaţi p
însă, Sagara vru să aducă drept jertfă un cal
de şarpe, Viişnu i-l răpi. Atunci Sagara îi tri
universul, şi-Aniuî
___ insă o
i soţii. în repugnă loc de a doar să această pe pământ moş al avea nutriţi într-o zi luînd figură " 60 000 împotriva lui. Gînd aceştia, duipă mullte munPi*obositoare şi după multă căutare se apropiară de Viişnu, suflarea acestuia i-a ars şi i-a prefăcut în cenuşă. După îndelungată aşteptare, pleacă, în sfârşit, un nepot al lui Sagara — Ansuman, strălucitorul, fiul lui Asamaodja — să-şi găseasică pe cei 60 000 de unchi ai săi şi calul de jertfă. El şi dă, de fapt, de caii, de Siva ţi de mormanul de cenuşă. Garuda, regele păsărilor, îl anunţă însă că, dacă fluviul sfintei Ganga nu se revarsă din cer asupra mormanului de cenuşă, rudele lui nu se vor mai reîntoarce în viaţă. Atunci bnavul Ansuman se supune 32 000 de ani celor mai severe penitenţe pe vârful muntelui Himavan. Dar în zadar. Nici automacerările lui, nici cele ale fiului său Dvilipa, morti-fioaţii ce durează 30 000 de ani, nu ajută la nimic. Abia fiului

lui Dvilipa, măreţului Bhagiratha, îi reuşeşte această mare operă, după noi penitenţe care au durat o sută de mii de ani. Acum se precipită Ganga în jos, dar, ca ea să nu distrugă pământul, iSiva iîşi ţine capul dedesubt, înoît apa se scurge în pletele lui. Atunci este iarăşi nevoie de moi penitenţe alle lui Bhagiratha pentru ca, liberată de hăţişuil acesitor pliete, Ganga să poată curge mai departe. în sfârşit, se varsă în şase fluvii, pe all şaptelea, după enorme necazuri, Bhagiratha îl conduce La cei 60 000, care urcă la cer, în timp ce Bhagiratha însuşi domneşte înică mult timp în pace peste poporul său.

Aceluiaşi gen de teogonii ca şi cele indice îi aparţin şi alte teogonii, de exemplu cele scandinave şi ode elene. în toate categoria principală este procrearea şi a fi pnooreait, dar nici una nu se avântă atiî't de sălbatic îm plăsmuirile sale, şi în miare parte atît de arbitnar şi de necuviincios în născocirile ei. Teogonia lui Hesiod îndeosebi este mult mai limpede şi mai precisă, întiît **ştii** totdeauna unde te afli şi recunoşti clar semnificaţia, fiindcă ea scoate îm evidenţă şi reprezintă limpede faptul că forma şi exteriorul se înfăţişează numai ca exterior al semnificaţiei. Ea începe cu Haos, Erebos, Eros, cu Gaia ; Gaia naşte din ea însăşi pe Uranos şi oreează apoi cu el munţii, Pontul Euxin etc. şi pe Cronos şi pe Ciclopi, pe Centimani, pe care după naşterea lor Uranos îi închide în Tartar. Gaia îil învaţă pe Gronos să-l castreze pe Uranos, ceea ce sie şi întâmplă ; sîn-gele îl prinde pământiii, şi din el se nasc Eriniile şi Giganţii ; organul sexual îl ia marea, iar din spuma mării răsare Giteira. Toate acestea sânt cuprinse

laolaltă, limpede şi ferm, şi nu se opresc la cercul umor simpli zei ai maturii.
3. Căutiîtnd acum un punct de trecere la adevăratul simbol, îl putem găsi şi pe acesta în imaginaţia nordică, în formele lui începătoare. Oricât ar fi aoeastă imaginaţie de aplicată să transforme fenomenele sensibile într-o ceată de zei — mulţime de zei nemăsurată şi variabilă cum nu posedă nici un al popor —, totuşi ea îşi reaminteşte mereu în diferite concepţii şi povestiri, de acea abstracţie spirituală a zeului suprem, ou care comparate singularul şi sensibilul, fenomenul sînt concepute ca fiind nedivine, inadecvate, şi de aceea ca ceva ce trebuie afirmat ca negativ şi suprimat. Fiindcă, aşa cum am spus chiar la început, convertirea unei laturi în oealaltă constituie tipul caracteristic şi nepotolita ireconciliabilliitate a concepţiei indice. De aoeea arta

indiană nici n-a încetat să înfăţişeze plastic în fel şi chip renunţarea la sensibil şi puterea abstracţiei spirituale şi a interiorizării. Acestui gen îi aparţine reprezentarea penitenţelor de lungă durată şi a contemplaţiilor profunde, despre care ne oferă cele mai importante modele nu numai cele mai vechi poeme epice *Ramaiana* şi *Mahabharata,* ci numeroase alte opere de artă poetică. Adeseori astfel de penitenţe sînt făcute, desigur, din ambiţie sau cel puţin în vederea anumitor scopuri care nu duc la suprema şi ultima unire cu Brahman şi la omorîrea a ceea ce e lumesc 'şi mărginit — cineva urmăreşte, de exemplu, scopul de a ajunge să posede puterea unui brahman etc. — ; cu toate acestea însă acest fapt include în el concepţia că penitenţa •şi durata meditaţiei care îşi întoarce privirea tot mai mult de la tot ce este determinat ridică pe om deasupra naşterii într-o anumită castă, precum şi deasupra puterii a ceea ce ţine mimai de natură şi deasupra zeilor naturii. Motiv pentru care mai ales prinţul zeilor, Inidra, se şi opune celor oare practică penitenţă severă, încercând să-i abată de la această cale sau, oînd nu dă roade nici o ademenire, chemând zeii superiori să-i vină îmtra-jutor, căci altfel s-ir produce zăpăceală în întregul cer.
îm reprezentarea unor astfel de penitenţe şi a diferitelor lor genuri şi grade arta inzilor este aproape tot atât de inventivă ca şi în polliteisimul ei ducând munca aceasta de invenţie cu mare seriozitate.
Acesta este punctul de vedere din care putem privi mai departe în jurul nostru.

C.
SIMBOLICA
PROPRIU-ZISĂ

Atît pentru arta simbolică, dît şi pentru anta frumoasă, este necesar ca semnificaţia căreia ea întreprinde să-i dea formă să nu se desprindă — cum e cazul la inzi — numai din prima şi nemijlocita ei unitate cu existenţa exterioară, unitate ce se găseşte înlcă înaintea oricărei separări şi diferenţieri, ci este necesar ca semnificaţia să devină pentru sine liberă de forma n -e m i j 1 o e i t sensibilă. Aoeastă liberare nu se poate înfăptui deoît oînd sensibilul şi naturalul sînt concepute şi considerate în ele însele ca negative, ca ceea ce trebuie suprimat şi este suprimat.

Dar mai este apoi necesar ca negativitatea — care se manifestă ca pieire şi autosuprimare a naturalului — să fie primită şi plăsmuită ca ceea ce constituie **semnificaţia** absolută a lucrurilor în general, drept moment al divinului. — Dar (X,, 443) cu aceasta am părăsit deja arta indică. Imaginaţiei indice nu-i lipseşte, desigur, intuiţia negativului ; Siva este distrugătorul, dar şi procreatorul, Iindra moare, ha nimicitorul timp, personificat ca îngrozitorul uriaş Oalla, distruge întregul univers şi pe toţi zeii, chiar şi pe Trimurti, care de asemenea dispare în Brahman, după cum individul, !în identificarea sa cu zeul suprem, se lasă să disipară el însuşi şi lasă să dispară întreaga sa ştiinţă şi voinţă. Dar în aceste concepţii negativul este în parte numai transformare şi schimbare, iar în parte nu este decît abstracţia care înlătură ceea ce este determinat, pentru a pătrunde pînă la generalitatea nedeterminată, şi deci goală îşi complet lipsită de conţinut. Din contră, lîn transformarea figurilor, în treceri, în înaintarea la politeism şi în suprimarea din nou a acestuia într-o unică divinitate supremă, substanţa divină rămâne neschimbată, una şi aceeaşi. Ea nu este acest Dumnezeu unic care, ca acest unul, ar poseda în sine însuşi negativul, ca pe propriul său mod-ideteraninat, mod aparţinător în chip necesar conceptului său. Tot astfel, în concepţia pansică, ceea ce aduce cu sine pieire şi nocivul rezidă în a f a r a lui Oranuzd, în Aforiman, producînd prin aceasta numai o opoziţie îşi o luptă oare nu aparţine unicii divinităţi, adică lui Ormuzd, ca moment atribuit însuşi acestuia.
Pasul proxim pe care trebuie să-l facem acum constă, prin urmare, în faptul că, pe de o parte, negativul este fixiat de către conştiinţă pentru sine ca fiind absolut, pe de altă parte însă el este privit numai ca um moment al divinului, dar ca un moment care nu aparţine numai unui alt zeu ce este în afiara

adevăratului absolut, ci este atribuit absolutului în aşa fel, încât adevărata divinitate se înfăţişează aa devenire a propriului său negativ şi, prin aceasta, ca divinitate care posedă negativul oa pe o determinaţie ce-i esite imanentă.

Datontă acestei noi reprezentări, absolutul devine pentru (XL 4») prima oară ***c*** o n c ir e t în sine, ca al său mod-idetenminat în sine însuşi, şi astfel el devine o unitate în sine, ale cărei momente se înfăţişează intuiţiei ca determinaţii distincte ale uneia şi aceleiaşi divinităţi. Căci tocmai cerinţa ca semnificaţia absolută să aibă un caracter în sine determinat este aceea despre a cărei

proximă satisfacere este cu deosebire vorba aici. Semnificaţiile de pînă acum au rămas, din cauza naturii lor abstracte, ceea ce este absolut nedeterminat şi, din aoest motiv, lipsit de formă ; sau, cînd, invers, ele înaintau pîcnă la forme determinate, fie că se confundau nemijlocit cu existenţa naturală, fie că se împotmoleau într-io luptă a plăsmuirii, luptă care nu parvenea să înceteze producând conciliere. Datorită mersului interior al ideilor, precum şi desfăşurării exterioare a concepţiilor popoarelor, această dublă insuficienţă a fost remediată în felul următor : în primul rînd, se produce o legătură mai strânsă între interior şi exterior prin faptul că fieaare determinare a absolutului este în sine deja un început de ieşire spre exteriorizare. Fiindcă orice determinare este diferenţiere în sine ; iar exteriorul ca atare este totdeauna determinat şi distinct, şi din această cauză avem prezentă aici o latură conform căreia exteriorul se înfăţişează mai adecvat semnificaţiei deoît pe treptele examinate pînă acum. Dar primul mod-detenminat şi negaţie în sine a absolutului nu pot fi liberă autodeterminare a spiritului oa spirit, ci numai nemijlocita negaţie însăşi. Negaţia nemijlocită şi astfel naturală, în felul ei cel mai cuprinzător, este m o a ir t e a. De aceea absolutul este acum conceput în aşa fel, îmoît el trebuie să accepte acest negativ ca pe o destinaţie îşi determinaţie aparţinătoare propriului său concept şi să păşească pe calea dispariţiei treptate, pe calea morţii. Din această cauză, vedem făcîndu-şi apariţia în conştiinţa popoarelor preamărirea morţii şi a durerii, mai întîi oa preamărire a morţii încete a sensibilului ; moartea a ceea oe ţine de natură este privită ca o etapă necesară în viaţa absolutului. Dar, pe de o parte, absolutul, pentru a străbate prin acest moment al morţii, trebuie îs,, 45o să se nască şi să aibă o existenţă determinată, în timp ce, pe de altă parte, el nu se opreşte la nimicirea produsă de moarte, ci se r e s t a u ir e a z ă pe sine din ea în chip superior ca unitate pozitivă în sine. Din această cauză, aici moartea nu este luată ca semnificaţie totală, ci numai ca latură a acesteia, iar absolutul desigur aa suprimare a existenţei sale nemijlocite, ca o trecere, ca o pieire ; invers însă el este conceput şi ca o reîntoarcere în sine însuşi, ca o înviere, aa o existenţă în sine eternă şi divină, datorită acestui proces al negativului. Căci moartea are o dublă semnificaţie : o dată ea este ea însăşi nemijlocită pieire a ceea ce este natural, altă dată ea este moartea a ceea ce e numai natural şi, prin aceasta, este naştere a ceva supe-

rior, a ceea ce e spirituali, pentru care ceea ce e numai natural se prăpădeşte în aşa fel, înot spiritul posedă în sine însuşi acest moment ca pe oevia ce ţine de esenţa sa.

î n a l d o i l ie ia r î n d, tocmai din această cauză formele naturii, în modul lor nemijlocit şi în existenţa lor sensibilă, nu mai pot fi aoncepute în felul că ele ar coincide cu semnificaţia zărită în eile, fiindcă semnificaţia exteriorului ca atare constă în faptul de a pieri ca existenţă reallă şi de a se suprima pe sine. î m a I it x e i 1 e a r î in d : în acdlaşi timp dispare lupta semnificaţiei ou forma şi dlocotull imaginaţiei care a produs în India fantasticul. Fără îndoială, semnifioaţia nu este îocă nici acum cunoscută în pună ei unitate cu sine, liberată de realitatea dată, nu este cunoscută în toată limpezimea ei perfect purificată, înoît să poată sta faţă în faţă cu forma care o face intuibillă. Dar şi invers : nici figura singulară — cutare formă individuliă de animali, sau o anumită personificare omenească, un eveniment, o acţiune — nu trebuie să facă intuibilă o existenţă nemijlocit adevărată a absolutului. Această proastă identitate este cu atît mai mult exagerată, cu cît acum amintita (X,, 45i) liberare perfectă nu este încă realizată. Locul celor două cazuri îl ia genull de reprezentare indicat deja de noi mai suiş ca mod p r o p ir i u - z i îs s i m b o 1 i c. Pe de o pante, acest fell de reprezentare îşi poate face acum apariţia, fiindcă ceea ce este de matură interioară şi este sesizat ca semnificaţie nu mai este, ca (la inzi, ceva ce numai vine şi trece dincoace şi dincolo, oînd cufunidîndu-ise nemijilocit în exterioritate, oînd retrăgîndu-se de aici în singurătatea abstracţiei, ci este ceva ce începe să se consolideze pentru sine în faţa realităţii pur naturale. Pe de alltă parte, trebui e

ca acum simbolul să ajungă să primească formă. Deoarece, deşi semnificaţia aparţinătoare complet aici ane drept conţinut al ei momentul negativităţii naturalului, totuşi abia atunci începe să se degajeze din acesta ceea ce este cu adevărat interior, cauză pentru care interiorull este prins îocă în felul de apariţie al fenamenelox exterioare, înoît el nu poate pătrunde pentru sine însuşi ca generalitate limpede în conştiinţă, adică fără a avea formă exterioară.

Conceptului a ceea ce în general constituie semnifica-ţ i a f u n d ia im e in t ia *i* ă în simbolic îi corespunde modul de plăsmuire în Mul următor : formele naturii şi acţiunile umane, determinate în particularitatea şi individualitatea lor, nu

trebuie nici sa se reprezinte şii semnifice numai pe ele î n -s e *i* e, nici să înfăţişeze conştiinţei divinul prezent în ele ca neraiij lociit imtuibi'l. Esenţa determinată a acestora trebuie să aibă în forma ei particulară numai callităţi care trimit la o semnificaţie mai cuprinzătoare, înrudită cu dle. Dialectica 'universală a -vieţii, naşterea, creşterea, pieirea şi renaşterea din moarte oferă şi în această privinţă conţinut potrivit pentru adevărata fonmă simbolică, fiindcă aproape în toate domeniile vieţii naturii şi a spiritului există fenomene care au la baza existenţei lor acest proces, deci fenomene utilizabile pentru a face intuibiile astfel de semnificaţii şi pentru a trimite La ele. Căci între cele două laturi există, de fapt, o înrudire reală. Astfel, plantele se nasc din sămânţa lor, răsar, cresc, înfloresc, rodesc, fructul putrezeşte, dînd noi seminţe. Tot astfel soarele iarna se ridică puţin, primăvara se înalţă sus, atingând punctul culminant vara, cmd îşi trimite cele mai mari binefaceri alle lui sau cînid îşi produce efectele nocive ; mai tîrziu însă îşi micşorează din nou înălţimea. Diferitele etape alle vieţii, copilăria, tinereţea, vârsta bărbăţiei şi a bătrâneţii ne înfăţişează acdlaşi proces general Dar îndeosebi anumite fenomene geografice prezintă forme particularizate ale acestui proces — de exemplu Nilul. Acum, întrucît prin aceste trăsături mai profunde de înrudire şi prin corespondenţa mai precisă a semnificaţiei cu expresia ei fantasticul este înlăturat, intervine o cumpănită alegere a formelor simbolizatoare privitor la potrivirea şi nepotrivirea lor, iar mai sus-amintitul clocot şi neastâmpăr se calmează, devenind reflexie senină şi rezonabilă.

Din această cauză, vedem reapărând o unitate mai armonioasă deioît cea pe oare am găsit-io pe prima treaptă, dar cu deosebirea că identitatea semnificaţiei şi a existenţei ei reale nu mai este o identitate nemijlocită, ci urna *t* e s t a b i l i t ă din diferenţă ; ea nu este deci identitate dată iniţial, ci este unire produsă din spirit. în generali, interiorul începe aici să cîştige independenţă şi să devină conştient de sine, căutîindu-şu corespondentul în ceea oe este naturali, natural care, la rândul lui, posedă un corespondent similar în viaţa si moartea a ceea ce este spirituali. Din această dorinţă fierbinte de a regăsi mutual o latură în cealaltă — dorinţă care, legînd celie două laturi una de aJlita, vrea să înfăţişeze intuiţiei şi imaginaţiei interiorul ou ajutorul formei exterioare şi semnificaţia formelor exterioare cu ajutorul interiorului — ia naştere impulsul uriaş spre arta

simbolică. Abia acolo unde interiorul devine liber, păstriradu-şi însă tendinţa să se facă pe sine reprezenitabiil în formă reailă în

(X,. 453) ceea oe priveşte esenţa sa, şi să aibă în vedere însăşi această reprezentaţie ca pe o operă exterioară, abia acodo începe veritabilul instinct al artei, şi cu deosebire al celor plastice. Adică numai datorită acestui fapt se iveşte necesitatea de a conferi interiorului o apariţie exterioară nu numai găsită prin activitatea spirituală ca diată în prealabil, ci şi inventată de către spirit. Imaginaţia îşi creează atunci o a doua figură, care nu este considerată drept scop pentru ea însăşi, ci este utilizată numai pentru a face intuibiilă o semnificaţie ce-i este înrudită şi de care, din această cauză, ea depinde.

Ne-am puîea închipui acest raport astfel că semnificaţia ar fi aceea de la care ar pleca conştiinţa, spre a căuta abia ulterior figuri potrivite pentru exprimarea reprezentărilor sale. Dar nu aceasta este calea artei simbolice propriu-.zise. Căci particularitatea ei constă în faptul că ea încă nu pătrunde pînă la prinderea semnificaţiilor în sine şi pentru sine, independent de orice exterioritate. Invers : ea pleacă de la ceea ce este dat şi de la existenţa concretă a acestuia în natură îşi spirit, lărgind acest dat abia ulterior şi conferindu-i semnificaţii generale ; conţinut pe oare o astfel de existenţă reală îll are la rândul ei şi ea, deşi numai limitat şi aproximativ. în aceliaşi timp însă, arta simbolică pune stăpânire pe aoeste obiecte numai pentru a orea din ele cu imaginaţia o figură care, în această realitate particulară, face pentru conştiinţă intuitivă şi reprezentabilă generalitatea despre care este vorba. Creaţiile artei, întrucât sânt simbolice, nu au deci încă o formă cu adevărat adecvată spiritului, fiindcă aici spiritul însuşi nu este încă în sine limpede şi, în consecinţă, nu este încă spirit liber ; dar totuşi ele sînt cel puţin plăsmuiri care ne arată îndată în ele însele că nu sînt alese să se reprezinte numai pe ele, ci vor să

indice semnificaţii mai profunde şi mai cuprinzătoare. Ceea ce este numai naturali şi sensibil se reprezintă pe sine însuşi, opera de artă simbolică, dimpotrivă, deşi înfăţişează fenomene de ale naturii sau figuri omeneşti, trimite îndată din ea însăşi la altceva, dar un altceva oare trebuie să aibă o înrudire lăuntric întemeiată cu plăsmuirile prezentate şi
(X,. 454) raportare esenţială la ele. Acum, legătura dintre fonma concretă şi semnificaţia ei generală poate fi felurită, cînd mai exterioară — şi prin aceasta mai lipsită de claritate —, cînd mai temeinică, anume atunci cînd generalitatea care trebuie simbolizată oonsti-

taie, de fapt, ceea ce este esenţiali în fenomenul concret ; împrejurare care uşurează mult comprehensibilitatea simbolului.

în privinţa aceasta, expresia cea mai abstractă este numărul, oare însă nu poate fi întrebuinţat pentru indicarea mai clară a semnificaţiei decât în cazul oînd aceasta cuprinde ea însăşi în sine o determinaţie numerică. De exemplu, numerele şapte şi doisprezece se întîlnesc adesea în arhitectura egipteană, fiindcă şapte este numărul planetelor, iar doisprezece este numărul de luni, sau numărul de picioare cu oare trebuie să uree apa Nilului pentru a fi rodnică. Un astfel de număr este considerat atunci ca număr saoru, îmtrueît el este o determinaţie numerică cuprinsă în marile raporturi elementare oare sînt venerate ca puteri ale întregii vieţi a naturii. Prin urmare, două sprezeoe trepte, şapte coiloanie sînt simboili-ce. Astfel de simboluri numerice pătrund şi în sfera mai cuprinzătoare a mitologiilor. De exemţpllu, şi celle douăspreze munci ale lui Herioule par a deriva din cele douăsprezece luni alle anului, îmtrucît Her-culle, pe de o parte, se înfăţişează, fără îndoială, oa eroul cu totul individualizat şi umanizat, pe de altă parte însă el posadă în sine şi o semnificaţie simbolizată a naturii, fiind o personificare a mersului soarelui. Apoi caracter mai concret au deja figuraţii s p a ţ i a li e simbolice : coridoare labirintice ca simbol al orbitei planetellor ; şi unele dansuri au semnificaţia mai ascunsă de a reproduce simbolic, în încolăcirile lor, mişcarea marilor corpuri elementare.

Pe o treaptă superioară apoi, figuri de animale, cel mai ix,, penfect însă fonma corpului omenesc, oferă simboluri care aici ni se înfăţişează deja elaborate în chip superior îşi mai adecvat, căci pe această treaptă spiritul începe deja, ieşind din sfera a ceea oe este numai natural, să-şi plăsmuiască o formă de existenţă mai independentă.

Iată deci ceea ce oonstituie conceptul general al simbolului propriu-fzis, şi aici rezidă necesitatea reprezentării lui de către artă. Acum, pentru a examina concepţiile mai concrete ale acestei trepte a antei, ne vedem nevoiţi, oînd este vorba de această primă descindere a spiritului în sine, să ne îndreptăm paşii mai mult spre Apus, părăsind Răsăritul.

Ca simbol general care indică această poziţie putem aşeza în nîndul întîi imaginea păsării iPhonix, care se arde pe ea însăşi, renăsoînd însă întinerită din moartea-i cauzată de flăcări şi din

propria-i cenuşă. Herodot povesteşte (II, 73) că ei a văzut, ce] puţin în reproduceri, această pasăre în Egipt. Şi de fapt, chiar e g i p t e n i i sânt aceia aare ocupă centrul domeniului aparţinător formei simbolice a antei. Dar, înainte de a considera mai de aproape lucrurile, putem menţiona, în treacăt, încă alte cîteva mituri oare formează trecerea la simbolica elaborată complet pe toate laturile ei. Acestea 'sînt miturile despre Adonis, despre moartea lui, despre felul cum plînge Afrodita după el, despre ceremonialul de doliu etc, concepţii a căror patrie este coasta Siriei. Cultul Cibelei la frigieni are aceeaşi semnificaţie, semnificaţie al cărei ecou răsună îşi în mitul lui Castor îşi Pollux şi în al lui Geres şi Prosenpinei.

Cia semnificaţie, aici este scos în evidenţă şi prezentat în chip intuitiv îndeosebi amintitul moment al negativului, adică moartea a ceea ce e naturali, înitemeiaită absolut în aeea ce eslte divin. De aici ceremoniile de doliu pentru moartea zeului, bocetele excesive pentru pierderea care este apoi reparată prin regăsire, înviere, înnoire, încît de acum urmau şi ceremonii de buou-[458)] rie. Această semnificaţie generală are apoi, la rondul ei, o semnificaţie mai precisă referitoare la natură : Soarele îşi pierde iama puterea, dar primăvara şi-o recâştigă şi, o dată cu el, îşi recapătă natura tinereţea ; ea moare şi renaşte. Aici îşi găseşte deci divinul, personificat ca eveniment uman, semnificaţia sa în viaţa naturii, viaţă oare, la rîndul ei, este simbol pentru ceea ce are esenţiali în el negativul în general, atît în domeniul spirituali, ort şi în domeniul maturii.

Dar exemplul perfeat de elaborare pînă la capăt a antei simbolice, atît în ceea ce priveşte conţinutul ei specific, oît şi forma ei, trebuie să-i căutăm în E g i p t. Egiptul este ţara simbolului, ţară care îşi pune

problema autodesicifrării spiritului, fără să ajungă să realizeze, de fapt, aoeastă descifrare. Problemele rămân nenezdlvate, iar soluţia pe oare o putem n o i da constă, din acest motiv, numai în faptul de a ne da seaima de enigma artei egiptene şi a operelor ei simbolice, enigmă lăsată nedescifrată de egiptenii înşişi. Dat fiind faptul că în felull acesta aioi spiritul se caută încă pe sine în lumea exterioară, din care tinde să revină apoi din nou la sine, străduindu-ise prin neobosită şi extenuantă activitate să-işi producă din sine însuşi esenţa prin mijlocirea fenomenelor naturii, iar acestora lăsîmd spiritul să le dea forma lui, formă nu pentru gândire, oi pentru intuiţie, egiptenii sânt, dintre popoarele despre care a fost vorba

pînă acum, adevăratul popor al a r t e i. Operele lor de artă rămiîn însă pline de mister şi mute, surde şi imobile, fiindcă aioi spiritul însuşi încă nu şi-ia găsit ou adevănat propria sa viaţă interioară şi încă nu ştie să vorbească limba limpede şi sonoră a spiritului. Impulsul impetuos, dar nesaltisfăcut, de a-şi faoe, în feilul acesta mut, intuibilă prin mijlocirea artei însăşi această luptă, de a da formă interiorului şi a deveni conştient de interiorul propriu şi de interior în general, numai cu aju-tonul unor figuri exterioare înrudite, iată ceea ce este caracteristic pentru Egipt. Poporul acestei ţări admirabile nu era numai (X" 457) agricultor ti şi un popor constructor, care a răsturnat în toate sensurile pământul ţării, a săpat canale îşi lacuri îşi, cu instinctul lui artistic, a ridicat cele mai uriaşe oonstruoţii arhitectonice, lucrări de dimensiuni enorme, aşezate solid pe pământul Egiptului. Cum observa dejia Herodot, ridiaarea unor astfel de monumente a fost una dintre preocupările principale ale acestui popor şi una dintre faptele principale ale faraonilor. Construcţiile inzilor sîmt, desigur, şi ele colosale, dar corustrucţii atît de infinit de variate nu se găsesc dedît în Egipt.

în ce priveşte aspedtelle specifice ale concepţiei egiptene a artei, aici găsim pentru prima oară :

1. Interiorul este reţinut pentru sine faţă de modul-nemijlocit al existenţei concrete ; şi anume interiorul este sesizat ca negativ al vieţii, aa ceea oe e mort ; şi aceasta nu ca negaţie abstractă a răului, a coruptibilului, ca Ahrimian opus lui Ormuzd, ci esite reţinut chiar îe formă oonioretă.

a) fadul se ridică numai pînă la ceea ce este absolut vid şi, prin aceasta, pînă la abstracţia egal de negativă faţă de orice concret. Un asemenea mod de a deveni Brahma, cum avem la inzi nu întîlnim ân Egipt, ci invizibilul are la egipteni o semnificaţie mai plină. Ceea ce este mort primeşte însuşi conţinutul viului. Rupt de existenţa nemijlocită, ceea ce este mort îşi păstrează totuşi, despărţindu-ise de viaţă, posibilitatea sa de raportare la viaţă si e autonomizat şi păstrat în această formă concretă. Este lucru cunoscut că egiptenii îmbălsămau (Herodot, II, 86—90) şi venerau pisici, oîini, Ulii, ihneumoni, urşi, lupi (idem, II, 67) ; dar înainte de toate îi îmbălsămau pe oamenii care mureau. Cicnsstirea cuvenită celor ce mureau nu era la egipteni înmormântarea, ci conservarea durabilă a cadavrului.

b) Mai departe însă, egiptenii nu se opresc la această păstrare şi durată încă naturală a morţilor. Ceea ce este păstrat în

(X,. 458) chip natural este conceput şi în reprezentare ca durabil. Herodot spune despre egipteni că ei ar fi fost primii care au învăţat că sufletul omului ar fi nemuritor : deci la ei îşi şi face pentru prima oiară apariţia în chipul acesta superior ruperea naturalului de spiritual, întrucît la ei câştigă pentru sine independenţă ceea oe nu este numai natural. Nemurirea suflatului se află foarte aproape de libertatea spiritului, întruoît eu! se sesizează pe sine ca sustras caracterului matură al existenţei şi ca unul ce se sprijină pe sine însuşi. Dar acest mod de a se şti pe sine este principiul libertăţii. Acum, fără îndoială, nu se poate spune că egiptenii ar fi pătruns complet pînă la conceptul spiritului liber şi nici nu trebuie să ne gîndim la feM nostru de a înţelege nemurirea sufletului cînd este vorba de această credinţă a egiptenilor, dar ei au avut totuşi concepţia de a păstra ceea ce e despărţea de viaţă atiît în oe priveşte existenţa exterioară a acestuia, oît şi reprezentarea lui, făaînd prin aceasta trecerea conştiinţei la liberarea ei, cu toate că ei n-au ajuns decît pînă în pragul împărăţiei libertăţii. — în opoziţie cu prezentul a ceea ce este nemijlocit real, această concepţie se amplifică însă la ei într-o împărăţie de sine stătătoare a celor decedaţi. înacesit sitat al invizibilului se iţine o judecată a morţilor prezidată de Osi-ris ca Amenthes. Acelaşi lucru îl regăsim apoi şi în realitatea nemijlocită, întrucît şi între oameni se ţine judecată asupra morţilor îşi, după decedarea unui rege de exemplu, fiecare putea :să-şi înfăţişeze plîinigeriie.

c) Căutînd forma artistică s i m b o l i c ă a acestei reprezentări, o găsim în plăsmuiri de seamă ale arhitecturii egiptene. Avem aici înaintea noastră o dublă arhitectură, una sttpraterastră şi una subpământeană : labirinturi subterane, excavaţii splendide şi spaţioase, coridoare pentru al căror

parcurs trebuie o jumătate de oră, camere cu pereţi acoperiţi de hieroglife — totul elaborat cu cea mai mare grijă ; avem apoi ridicate peste toate acestea
x,, 459) acele consitirucţii demne de admiraţie şi mirare, printre oare trebuie să fie socotite în primul rând piramidei e. Referitor la destinaţia şi semnificaţia piramidellar s-au emis de-a lungul secolelor diferite ipoteze. Azi pare însă fapt cert că piramidele închid în ele morminte de regi sau de animalle sacre, ca Apis, Ibis, pisici etc. în felul acesta, pinamidele ne înfăţişează imaginea simplă a artei simbolice însăşi : ele sîmt cristale enorme oare

ascund în ele un ce interior, înohiziîndu-l într-o fonmă exterioară produsă de artă, într-un mod din oare rezultă că ele ar exista pentru acest interior despărţit de simpla stare de natură şi numai raportate la el. Dar această lîmpărăţie a morţii şi a invizibilului, împărăţie oare constituie aici semnificaţia, nu posedă decît una dintre laturile — şi anume oea formală — aparţinătoare adevăratului conţinut al artei, adică pe aceea de a fi îndepărtată de existenţa nemijlocită, şi astfel această împărăţie este numai Hadesul, nu e încă viaţă, care, deşi liberată de sensibil ca atare, este, totuşi, în sine totodată şi spirit existent şi deci spirit liber în sine îşi viu. — Din această cauză, (forma rămlne, pentru un astfel de interior formă îşi înveliş cu totul exterioare conţinutului determinat al acestui interior.
Piramidele sînt un astfel de înveliş exterior în oare zace ascuns un interior.
2. înltrucît însă interiorul trebuie, în generail, intuit ca ceea ce există în chip exterior, egiptenii au ajuns, în direcţia opusă, să venereze existenţe divine în animale vii, cum sînt taurul, pisica şi multe alte animale. Ceea ce e viu este mai sus situat decît exteriorul anorganic, căci organismul viu posedă un interior la care trimite forma exterioară a organismului, dar aane rămiîne un interior, şi prin aceasta ceva foarte misterios. în chipul acesta trebuie înţeles aici cultul animalelor, ca intuiţie a unui interior ascuns, oare, fiind viaţă, este putere mai înaltă decît x., purul exterior. Evident, nouă ne repugnă să vedem că sînt privite ca saore animalle, cîini şi pisici, în loc de ceea oe este cu adevărat spirituali. Dar această venerare, considerată ca atare, nu are în ea nimic simbolic, fiindcă aici a fost venerat animalul viu reali, de exemplu însuşi Apis, ca existenţă a divinităţii. Egiptenii au întrebuinţat însă figura animală şi în chip simbolic. în acest caz, ea nu mai este valabilă pentru sine, ci este coborită la nivelul de a exprima ceva general. Forma oea mai naivă a acestui caz o oferă măştile de animale întîlnite mai alles la reprezentările îmbălsămării, operaţie la oare persoanele care fac disecţia cadavrului şi-i scot viscerele sîmt înfăţişate ou măşti de animale. Aioi se vede îndată că atare capete de animale nu se reprezintă pe ele însdle, ci trebuie să indice totodată şi o semnificaţie mai generală, distinctă de ele. Mai departe apoi, figura animală este utilizată amestecată fiind cu cea umană: întîlnim figuri omeneşti ou cap de leu, considerate ca forme ale Miner-vei ; se întîlnesc îşi capete de uliu, iar capetelor reprezentând pe

Ammon le-au rămas coarnele. Exista aici raportări simbolice care nu trebuie să fie scăpate din vedere. Im sens similar, şi scrisul hieroglific all egiptenilor este în mare parte simbolic, întrucât fie că urmăreşte să facă cunoscute semnificaţiile prin reproducerea unor obiecte reale oare nu se reprezintă pe ele însele, ci o gene-rallitate înrudită cu ele, fie că — lucru şi miad frecvent — îr aşa-numitul element fonetic aii acestui scris diferitele litere sînt indicate prin desenarea unui obiect al cărui nume are aceeaşi iniţială ca şi sunetul pe care trebuie să-il exprime respectiva literă.
3. în generali, aproape fiecare figură şi hieroglifă este simbol în Eigipt, seminificînldJu-se nu numiai pe sine însăşi, ci trimi-ţînd şi la altceva, la ceva cu care ea are înrudire *şi,* ca atare, la care poate fi raportată. Dar simbolurile propriu-zise iau naştere în chip complet numai atunci cînd aceiastă raportare este de (X,. 46D natură temeinică şi profundă. în această privinţă, nu vreau să menţionez pe scurt decît următoarele concepţii ce revin frecvent*:
a) După cum, pe de o parte, superstiţia egipteană bănuieşte în figura animală existenţa unei interiorităţi misterioase, tot ast-fel găsim aici, pe de altă parte, figura omenească reprezentată într-un fel în care ea are încă în afara ei interiorul subiectivităţii, cauză pentru care ea nu se poate dezvolta devenind frumuseţe liberă. Demni de remarcat sînt cu deosebire acei colosali M e m n o n i, care sînt puşi în faţa soarelui, liniştiţi, nemişcaţi, cu braţele lipite de corp, picioarele strîns lipite unul de alituil, ţepeni şi lipsiţi de viaţă, pentru a primi de la soare naza care să-i atingă, să-i înisuflieţeaiscă şi să-i facă să emită sunete. Cel puţin Hesrodot povesteşte că, la răsăritul soarelui, Memnonii ar emite sunete. Critica superioară a contestat, desigur, acest fapt. Dar nu de mult acest fapt a fost reconfirmat de francezi şi englezi ; şi, dacă sunetul nu este produs de alte dispozitive, eJ poate fi explicat prin faptul că, după

cum există minerale care, aruncate în apă, produc pocnete, tonul acestor statuii de piatră provine de la rouă şi răcoarea dimineţii şi de la razele solare ce cad după aceea pe aceste chipuri de piatră, producînd în felul acesta mici fisuri oare dispar iarăşi. Semnificaţia ce trebuie arti-buită însă acestor coloşi ca s i m b o l este faptul că ei nu posedă liber de ei înşişi suflet spiritual şi, din această cauză, în loc de a putea fi însufleţiţi din interior — interior ce poartă în el măsură şi frumuseţe —, au nevoie de lumină, numai ea fiind în stare să ademenească din ei tonul sufletului. Vocea omenească,

din contră, răsună pornind din propriul nostru sentiment şi spirit, fără impuls exterior, după cum superioritatea artei coristă în general în faptul că ea face ca interiorul să-şi primească forma din el însuşi. Dar interiorul figurii omeneşti în Egipt este încă mut, recurgînd pentru însufleţirea sa numai la momentul natură, b) Um alt mod de reprezentare simbolică ne oferă Isis şi Osiris. Osiris este procreat, născut; apoi este ucis de Typhon. Dar Isis caută oasele împrăştiate, le găseşte, le adună şi le înmormîntează. Această istorie a zeului Osiris are drept conţinut al ei în primul rînd simple **semnificaţii** ce ţin de natură. Pe de o parte, Osiris este soarele, iar istoria lui este un simbol, pentru mersul său anual, pe de altă parte el semnifică creşterea şi scăderea apelor Nilului, care trebuie să producă fecunditate pentru întreaga ţară a Egiptului. iCăci în Egipt ploaia nu cade adeseori ani de zile, îşi numai Nilul udă pămlîntul cu revărsările lui. Pe timpul iernii el eurige, fiind puţin adînc, între ţărmurile albiei sale, dar lîncepînd cu solstiţiul de vară (Herodot, II, 19) Nilul se umfla, timp de o sută de zile, iese din albie şi se revarsă pină departe peste ţară. în sfiînşit, apa seacă din nou din cauza căldurii dogoritoare şi a vânturilor fierbinţi ale deşertului, iar Nillul se retrage în albia sa. Atunci ogoarele sînt lucrate cu puţină osteneală, şi răsare cea mai luxuriantă vegetaţie, totul rodeşte şi se coace. Soarele şi Nilul, slăbirea şi întărirea lor, iată forţele naturalle ale pămîntuilui egiptean, forţe pe care egipteanul şi le face intuibile simbolic prin istoria plăsmuită antropomorfic despre Isis şi Osiris. Acesteia îi aparţine apoi şi reprezentarea simbolică a cercului de animale care au legătură cu scurgerea anului, cum este legătura între numărul celor doisprezece zei şi lunile anului. Invers, Osiris semnifică şi însuşi omenescul. El este considerat ea sacru, (fiind privit ca iniţiator al culturii păimiîntului, al lîmpărţirii ogoarelor, întemeietorul proprietăţii şi al legilor, iar venerarea lui are, din această aauză, legătură cu acţiunile umane spirituale strâns legate cu moralitatea şti cu dreptul. Tot astfel Osiris este judecătorul morţilor, primind, datorită acestui fapt, o semnificaţie ce se liberează total de simpla viaţă a naturii, semnificaţie prin care simbolicul încape să înceteze, deoarece aici interiorul şi spiritualul devin ele ansele conţinut al figurii omeneşti care, cu aceasta, începe să reprezinte propriul său interior. Dar acest proces sufletesc îşi ia din nou drept conţinut al său viaţa exterioară a naturii, făcînd-o cunoscută în chip exterior : în temple, *de* exemplu, prin numărul scărilor, al treptelor, al

coloanelor, în labirinturi prin diversitatea coridoarelor, a întorsăturilor, a camerelor. Osiris este lîn felul acesta atît viaţa naturală, cît şi cea spirituală, în momentele diferite ale procesului lor şi ale schimbărilor lor, iar figurile simbolice devin parte simboluri pentru elementele naturii, pante înseşi stările naturii simt, la rândul lor, numai simboluri ale activităţilor spirituale şi a'le transformărilor aoestona. Din această cauză, nici figura omenească nu rămâne aici simplă personificare, fiindcă aici naturalul, deşi apare, pe de o parte, ca semnificaţie propriu-zisă, devine, pe de altă parte, iarăşi numai simbol al spiritului ; în această sferă, unde 'interiorul se forţează să se degajeze din intuiţia naturii, naturalul trebuie în general subordonat. Fără îndoială, forma corpului uman primeşte o cu totul altă dezvoltare, manifesitînd prin aceasta tendinţa de a coborî în interiorul spiritului, dar această străduinţă nu-şi atinge dedît în chip defectuos ţinlta sa veritabilă, adică libertatea spiritualului. Figurile rămîn colosale, serioase, împietrite ; picioarele lipsite de libertate şi supleţea mişcării, braţe şi cap prinse strâns şi rigid, fără graţie şi mişcare, de restul corpului. Abila luii Dedal i se atribuie arta de a fi liberat braţele şi picioarele şă de a fi dat carpului mişcare.

Datorită acestei simbolice alternanţe, în Egipt simbolul este totodată o totalitate de simboluri, îneît ceea ce se înfăţişează o dată ca semnificaţie este întrebuinţat la râindul lui şi ca simbol al unui domeniu înrudit. Această unire de înţelesuri multiple în simbolic — unire care împleteşte una într-alta semnificaţie şi figură şi care indică, în fapt, sensuri diverse sau face aliuzie la x,, «4 i ele, îndrqptîndu-se astfel către subiectivitatea interioară, singura în stare să se dirijeze în multe direcţii — este avantajul acestei forme artistice, cu toate că explicarea ei este, desigur, îngreuiată de semnificaţiile ei multiple. Această semnificaţie — în ale cărei descifrări se merge astăzi adesea prea departe, fiindcă aproape toate figurile, de fapt, se prezintă nemijlocit ca simboluri — ar fi putut să fie, ca semnificaţie, clară îşi

inteligibilă şi pentru intuiţia egipteană însăşi, inteligibilă în aaelaşi fel în care încercam noi s-o explicăm. Dar, după cum am văzut chiar la început, simbolurile egiptene conţin implicit mult, iar explicit nimic. Ele sînt opere întreprinse ca încercări de a se înţelege pe ele însele, totuşi ele se opresc la lupta pe care o dau pentru a ajunge la ceea ce este limpede în sine şi pentru sine. Sub aoest aspect, vedem că operele de artă egiptene conţin enigme a căror descifrare justă nu

ne reuşeşte în parte nu numai nouă, ci nu reuşeşte cel mai adesea nici acelona care şi le-au pus lor înşile.

c) Din această cauză, operele artei egiptene, cu simbolismul lor misterios, sînt enigme ; sînt enigma obiectivă însăşi. Drept simbol pentru această semnificaţie proprie spiritului egiptean putem indica S f i n x u 1. El este oarecum simbol al însuşi simbolicului, în Egipt se întâlnesc figuri de sfinx nenumărate, aşezate pe rânduri, lucrate din piatra cea mai dură, şlefuite, acoperite cu'hieroglife. Sfinxul de lângă Cairo are o mărime atît de colosală, îndît singure ghiarele lui de leu ating înălţimea unui bărbat. Ei sînt corpuri de animale culcate, din oare se luptă să iasă, ca parte superioară, corpul omenesc, unde şi unde un cap de berbec, cel mai adesea însă un cap femeiesc. Din tăria şi forţa întunecată a animalicului vrea să se degajeze spirituîl uman, fără să ajungă la reprezentarea deplină a propriei lui libertăţi şi a formei lui în mişoare, fiindcă el trebuie să mai rămină amestecat şi contopit în comunitate cu ceea ce este al său altceva. Acest impuls impetuos spre spiritualitate conştientă de sine, care nu se sesizează pe sine în singura ei realitate adecvată, ci se intuieşte numai în ceea ce-i este înrudit, devenind conştientă în ceea ce-i este chiar străin, este simbolicul în general, simbolic aare, împins pe această culme, devine enigmă.

Acesta este sensul faptului că în mituil grec, pe care iarăşi îl putem interpreta simbolic, sfinxul apare ca monstrul care propune enigme. Sfinxul a pus cunoscuta întrebare enigmatică : cine e acela care umblă dimineaţa pe patru picioare, la amiază pe două şi seara pe trei ? Edip găsi cuviîntul simplu care dezlega problema, spunînd că acela este omul, şi doborî Sfinxul de pe stâncă. Descifrarea simbolului rezidă în semnificaţia existentă în sine şi pentru sine, în spirit; după cum se adresează omului şi vestita inscripţie elenă : „Ounoaşte-te pe tine însuţi !" Lumina conştiinţei este claritatea care lasă săse răsfrângă limpede conţinutul ei ooncret prin forma adecvată, aparţinătoare conţinutului şi care, în existenţa ei, nu se revelează decât pe sine însăşi.

- c. 123

(*..««

467)

CAPITOLUL AL M-LEA **SIMBOLICA SUBLIMULUI**

Claritatea netulburiată de enigme a spiritului, ce-şi dă sieşi forma adeoviaită din sine întsuişi — ţintă a antei simbolice —,*nu paate fi neailiaată decât ciînd semnificaţia aipane mai întâi în conştiinţa pentru sine, separată de întreaga lume a fenomenelor ţ fiindcă în unitatea nemijlocit intuită a ambelor laturi consită lipsa de antă în plăsmuirile vechilor panşi ; contradicţia separării şi a legării nemijlocite, solicitată totuşi, a produs simbolica fantastică a inziilor, în timp ce ai în Egipt lipsea încă posibilitatea cunoaşterii libere a interiorului îşi a ceea ce e semnificativ în sine şi pentru sine, cunoaştere liberată de ceea Ce apare, de fenomen, lipsă care a servit de temei pentru caracterul enigmatic şi obscur al simbolicului egiptean.

Prima purificare radicală şi separare explicită de prezentul senzorial, adică de particularităţile empirice ale exteriorului, a ceea ce esite existent în sine şi pentru sine, trebuie căutată în sublim, care înalţă absolutul deasupra şi dincolo de orice existenţă nemijlocită în primul rând abstractă, care constituie cel puţin baza spiritului. Deoarece semnificaţia astfel înălţată încă nu e concepută ca spiritualitate concretă, dar este totuşi considerată ca interior existent şi subzistent ân sine, interior care numai din cauza caracterului său abstract nu este în stare să-şi găsească expresia adevărată an fenomene 'finite.

Rant a deosebit sublimul de frumos într-un fel foarte interesant, iar consideraţiile pe oare el le face în legătură cu aceasta în prima pante a *Criticii puterii de judecată,* începînd de la § 20,

prezintă încă interes, în ciuda prolixităţii lor şi a reducerii tuturor determinaţiiilor la ceva subiectiv, la o facultate a afectivităţii, a imaginaţiei, a naţiunii etc. în principiul ei general, această reducere trebuie s-o recunoaştem ca justă în sensul că sublimuil, cum se exprimă Kant, nu este conţinut în nici un lucru al naturii, ci numai în sufletul nostru, în măsura în care devenim conştienţi că sîntem superiori naturii din noi şi, prin aceasta şi naturii din afiana noastră. în înţelesul acesta crede

Kant că „sublimul pnopriu-izis nu poate fi conţinut în nici o formă sensibilă, ci el priveşte numai idei de ale naţiunii, cane, deşi mu e posibilă o reprezentare adecvată a lor, tocmai din cauza acestei nepotriviri ce nu îngăduie ca dle să fie reprezentate sensibil, sînt trezite în suflet" *(Critica puterii de judecată,* ed. a 3-a, p. 77). Sublimuil este în genera! încercare de a exprima infinitul fără a găsi în lumea fenomenelor un obiect cane să se dovedească potrivit pentru această reprezentare. Infinitul, tocmai fiindcă este scos pentru sine, oa semnificaţie invizibilă şi lipsită de fonmă, din întregul complex al obiectivităţii şi este transformat în ceva interior, rămîne inexprimabil ca infinitate şi deasupra oricărei exprimări a lui cu ajutorul finitului.

Primul conţinut pe icare-l primeşte aici semnificaţia consită în ifiaptul ică, faţă ide totalitatea celor ce lapar, ea este unita-t e a substanţială în sine, ioane, fiind ea însăşi gând pur, nu există deoît pentru igîndul pur. Din această cauză, această isubstanţă încetează ;de ia mai putea ifi plăsmuită acum într-un ce exterior şi, în consecinţă, dispare caracterul cu adevărat simbolic. Dar cînd, unitară în sine, ea e să ifie înfăţişată intuiţiei, lucrul este (S]_ 468) posibil numai dacă, substanţă fiind, ea este sesizată şi ca putere creatoare a tuturor lucrurilor în care apare şi prin care se revelează, găsinldu-ise deci într-un raport pozitiv ou ele. Dar, în acelaşi itimp, destinaţia acestui ce unitar iîn isine este şi aceea de a exprima ică substanţa e deasupra fenomenelor particulare da atare, precum şi deasupra totalităţii lior, prin oeea ioe, printr-o desfăşurare mai consecventă, irelaţia pozitivă adineaori amintită se converteşte fin raportul negativ conform căruia substanţa trebuie să fie curăţită ide ceea ce apare oa ceva particular şi, în consecinţă, ca neadecvat substanţei îşi dispărând în ea.

Această plăsmuire, nimicită la rinduil ci tocmai prin oeea ce ea expune, lîntruoît expunerea conţiniutufiui sie dovedeşte a fi în acelaşi timp suprimare a expunerii, este sublimul. Sublim pe cane noi nu avem voie să-! aşeizăm deci în ceea ce are suflle-

tul pur şi subiectiv îşi în ideile inaţiumii lui, aşa icuim faoe Kant, ci trebuie să-l cuprindem în substanţa unică şi absolută, ca pe uoul ce e întemeiat în conţinutul raare este reprezentat.

Diviziunea formei artistice ia sublimului poate fi derivată şi ea din dublul raport adineaori menţionat dintre substanţă ica semnificaţie şi lumea fenomenelor.

Geea ce ie icomun în acest inaporit, pozitiv pe ide o parte, negativ pe de altă parte, rezidă ân faptul că substanţa este înălţată deasupra fenomenului ipartiouliar în cane «a trebuie să fie reprezentată, deşi nu poate fi exprimată decât în relaţie cu fenomenele iîn general, deoarece, întrucât e substanţă şi esenţiailitate, ea este în sine însăşi lipsită de formă şi inaccesibilă intuiţiei concrete.

Ca p r d im mod afirmativ de a concepe sus-amintitul raport,
putem indica arta pantei s t ă, aşa cum se întâlneşte iea parte
în India, parte în libertatea îşi mistica de mai **(târziu** ia poeţilpr
(X,, 469) perşi musulmani, cum se regăseşte ea în Occidentul oreştin, cu
o mai profundă interiorizare a gradului şi a sentimentului.

Conform determinaţiei ei generale, pe această treaptă substanţa este privită ca imanentă tuturor accidenţilor ei creaţi, care, din această cauză, mu isînt coborîţi încă spre a servi numai ca simplu decor pentru preamărirea absolutului, ci se menţin în chip afirmativ prin mijlocirea substanţei ce le este imanentă, deşi în tot ce este individuali trebuie văzut şi scos în evidenţă numai unicul şi divinul. Fiapt datorită căruia şi poetul — care vede şi admiră în :toate pe acest Unul, cufundînd şi lucruri şi pe sine însuşi în această intuiţie — ieste în stare să păstreze un raport pozitiv faţă de substanţă, de care leagă totul.

A doua formă, negativă, de preamărire a puterii şi grandorii unicului Dumnezeu o găsim, ca sublim propriu-zis, în poezia ebraică. Aceasta înlătură imanenţa pozitivă a absolutului în fenomenele create şi instalează substanţa pentru sine, unică, drept stăpîn al lumii în faţa căreia se găseşte de o parte totalitatea creaturilor, care, iraportată (La Dumnezeu, este afirmată ca neputincioasă în sine însăşi şi pieritoare. Acum, cînd e să fie reprezentată puterea înţeleaptă a Unicului prin mijlocirea caracterului finit :all lucrurilor naturii şi al destinelor omeneşti, nu mai găsim aici deformarea monstruoasă şi lipsa de măsură a inzilor, ci natura sublimă a lui Dumnezeu e făcută mai accesibilă intuiţiei, în sensul că tot ce există, cu toată strălu-

cirea, splendoarea şi măreţia ea, nu este înfăţişat decît ca
373-
ca un
cu

1 A. PANTEISMUL ARTEI

întrebuinţîind cuvîntull panteism, azi eşti expus îndată Ia cele mai mari .răstălmăciri. Căci, pe de o parte, „totul", în sensul modem aii cuvântului, înseamnă totul şi lorice, luat în singularitatea sa cu totul empirică ; înseamnă, de exemplu, această cutie cu toate proprietăţile ei : «a este de culoarea cutare, e atît ori atît de mare, are forma .cutare, e atît de grea etc. ; sau înseamnă cutare caisă, carte, animali, - masă, scaun, sobă, coloană de nori etc. Cînd unii teologi contemporani afirmă că filozofia transformă totul în Dumnezeu, acest fapt, sprijinit pe acum-iamintitul înţeles al euvîntului şi pus în sarcina filozofiei, precum şi .acuzaţia ridicată astfel împotriva ei, sînt ou totul false. 0 astfel de reprezentare despre panteism nu poate lua naştere decît în capete stricate şi -el nu poate fi găsit nici în vreo ireligie oarecare — nici chiar la irochezi şi eschimoşi — îşi nici în vreo filozofie oarecare. Prin urmare, totul, în ceea ce a fost numit panteism, nu este cutare sau cutare lucru individual, ci, dimpotrivă, este totul în înţelesul de t o t a l i t a t e, adică de substanţial unic care este, fără îndoială, imanent lucrurilor singulare, dar curăţit prin abstracţie de particularităţi şi de irealitatea lor empirică, îneît prin cuvîntul „totul" nu e indicat şi nu e scos în evidenţă individualul ca atare, ci sufletul universal, sau, exprimat în chip mai popular, ceea ce este adevărat şi excelent, adevăr care e prezent şi în acest ce individual. Aceasta este adevărata [semnificaţie a panteismului, iar noi trebuie să vorbim despre el aici ilulîndunl exclusiv în acest înţeles. El aparţine cu precădere Orientului, care concepe ideea unei unităţi absolute a divinului şi a tuturor lucrurilor. Dar divinul nu poate fi prins de aonştiinţă ca unitate şi totalitate decît prin redispariţia lucrurilor individuale enumerate şi în care el este enunţat prezent. Prin urmare, pe de o parte, aici divinul este reprezentat ca imanent diverselor obiecte şi, mai precis, ca tot ceea ce e mai perfect şi mai excelent printre şi în diferitele existenţe ; pe de alltă parte însă, întrucît Unicul este aceasta şi aJt-ceva şi iarăşi lailt-ceva, trecînd în toate, singularităţile şi pair-

471)

472}

ticularităţile 'apar 'tocmai datorită acestui fapt ca unele ce sînt suprimate îşi dispar, căci nu orice obiect singular este acel Unic, oi acesta este totalitatea acestor singularităţi oare, pentru intuiţie, ise dizolvă în (totalitate. Deoarece dacă Unicul e, de exemplu, viaţa, ied. 'este şi imoartea, îşi tocmai prin 'aceasta el nu e numai viaţă, astfel încît viaţa sau soarele, marea etc, luate nu ca viaţă — şi ideci nu ca (mane sau soare—, constituie divinul şi Uniicull. Totodată lînisă, accidentul nu ie încă explicit afirmat aici ca negativ îşi subordonat, icum este afirmat în sublimul propriu-zis, ici, din contră, substanţa, fiind în ionice particular această substanţă tunica, devine în sine ceva particular şi accidental ; dar şi invers : acest particular — fiindcă se schimbă de asemenea şi el, iar imaginaţia nu limitează substanţa la o existenţă determinată, ci trece peste orice .mod-determinat, pentru a păşi înainte la altul şi a-l abandona — devine, la rîndull lui, accidentalul deasupra căruia ieste înălţată substanţa unică, şi deci sublimă.

Din această cauză, un astfal de mod de a vedea nici nu se poate exprima artistic decît prin arta poeziei îşi mu prin mijlocirea artelor plastice, care nu înfăţişează particularul determinat — ice trebuie să dispară în faţa substanţei prezente în asitfel de existenţe — dedît ca pe ceva existent şi persistent. Acolo unde panJteisimuil ieste pur, nu există artă plastică pentru reprezentarea lui.

1. iGa prim exemplu pentru o astfel de poezie panteistă o putem cita iarăşi pe cea indică, care, alături de fantasticul său, a dezvoltat strălucit şi această latură.

Cum am văzut, inzii au ca divinitate supremă generalitatea şi unitatea cele mai abstracte ; această divinitate se particularizează apoi, devenind, ee-i drept, zei determinaţi, ca Trimuirti, Indna etc, dar «a nu menţine iferm ceea ce e determinat, ci face, de asemenea, să se reîntoarcă zeii inferiori în cei superiori, precum şi să se «contopească aceştia în Brahman. Se vede deja aici că acest universal constituie baza unică a toate, bază ce-işi irămînie sieşi egală ; şi dacă inzii manifestă, fără îndoială, în poezia lor dubla tendinţă de a exagera existenţa individuală pentru ca ea să se înfăţişeze deja în forma ei sensibilă ca adecvată semnificaţiei ei generale sau, invers, tendinţa de a abandona, în faţa abstracţiei u n i c e, în -chip cu totul negativ, orice mod-deter-minalt-de-a-fi, totuşi, pe de altă parte, se întîlneşte şi la ei felul

mai pur de reprezentare ,al panteismului .adineaori amintit, panteism care scoate în evidenţă imanenţa divinului în individualul dat intuiţiei şi pieritor.jFără Jîndoială, în acest fel de a cunoaşte am putea crede că iregăsim miai mult o asemănare cu acea unitate nemijlocită a giîndului pur ;şi a isensibiliului

pe care am întîl-nit-o la parşi ; dar lla parşi Unicul şi Excelentul este refixat ca atare, ieste chiar un ce natural, lumina. Din contră, lla inzi, Unicul, Brahma, nu este decît Unicul inform, care numai preschimbat în infinita diversitate a fenomenelor lumii dă naştere modului panteist ide reprezentare artistică. Astfel, de exemplu, se spune despre Krişna *(Bhagavad-Gita,* ilect. VII, si. 4 seq.) : „Pă-mlînt, apă şi viînt, iaer şi ifoc, spiritul, mintea şi ui sînt cele opt piese .alle **puterii** fiinţei mele ; dar să cunoşti în mine o altă fiinţă, o fiinţă superioară, care dă viaţă pământescului, susţine lumea : în ea îşi au originea toate fiinţele ; aşa să ştii, eu sînt originea acestui univers întreg, precum şi nimicirea lui ; în afară de mine nu există ceva nuai înalt ; de mine «ste legat acest univers, întocmai ca şirul de perle de fir ; eu sîint gustul în ceea ce e fluid, -eu sînt strălucirea din soare şi lună, cuvîntul mistic în scripturile sacre ; eu sînt bărbăţia în bărbat, mirosul pur în pămînt, (luciul îh flăcări, eu sînt viaţa în toate .fiinţele şi examenul în cei ce fac pocăinţă. Eu sînt în -ceea ce e viu forţa vieţii, în înţelept înţelepciunea, în ceea ce străluceşte strălucirea ; toate naturile care sînt adevărate şi aparente şi întunecate siînt din mine, nu -eu sînt ieu în dle, ci ele sînt în mine. Pirin înşelăciunea acestor trei însuşiri toată lumea este amăgită şi nu mă cunoaşte, pe mine cel neschimbător ; dar şi iluzia divină, Maya, ieste iluzia mea, peste care cu greu ise poate trece, însă cei ce ascultă de mine păşesc peste iluzie, înainte". Aici este exprimată în chipul cel mai frapant o asemenea unitate 'substanţială atît în privinţa imanenţei ei în ceea ce e dat, cît şi privitor la trecerea a ceea ce este singular, individual.

De asemenaa, Krişna spune despre sine că el este absoluta excelenţă în toate existenţele distincte (leet. X, 21) : „între stele, sînt soarele care străluceşte ; (între semnele lunare sînt luna ; între cărţile sfinte, eu sîmt -cartea imnurilor ; între simţuri sînt simţul intern ; sînt Meru între vîrfurile munţilor ; între animale sînt leul ; între litere sînt vocala A ; între anotimpuri sînt primăvara cea înfloritoare etc". Dar lacească enumerare a tot ce e mai -excelent, precum şi simpla vairiere a formelor în care trebuie făcut plauzibil intui-

ţiei iarăşi şi iarăşi acelaşi lucru — oricare ar fi bogăţia imaginaţiei oe pare a ise manifesta ilang aici —, răimîne totuşi, tocmai din cauza acestei identităţi a conţinutului, foarte monotonă, şi în ansamblul ei goală şi obositoare.

2. î Îı a 1 d o i I e a or iî n d, panteismul oriental a fost dezvoltat într-un chip superior, şi subiectiv mai liber iîn m a h o -m e d a n i îs in, îndeosebi ide către pers i.

Aici se iveşte un raport deosebit, mai ales din partea subiectului **creator** de poezie.

a) Anume, întrucât poetul doreşte intens să vadă divinull în toate, işi-l şi vede, dl irenuniţă îşi ila propriul său eu, dar cuprinde totodată si imanenţa divinului în interiorul său astfel lărgit şi *74) liberat, ,orescîmdu-i prin aceasta acea senină adîmcime de sentiment, acea stare de liberă şi supremă fericire proprie orientalului, care, libenîndu-se de propria-i particularitate, se cufundă cu totul în veşnic şi absolut, simţind ,şi irecunoscînd în toate jana-ginea şi prezenţa divinului. A te lăsa în chipul acesta să fii pătruns pînă în adâncuri de Dumnezeu, o astfel de viaţă în Dumnezeu îmbătată de fericire are atingere cu (mistica. în această privinţă, vestit înainte de toate este Djelaleddin-Rumi, din care cele mai frumoase modele ni te-a dat Ruckert, cu admirabila sa putere de expresie — putere oare îi permite cel mai artistic şi cel mai liber joc cu cuvintele şi 'rimele, aşa cum fac şi perşii. Dragostea de Dumnezeu cu oare lîşi identifică omul euil său prin cea mai neţărmurită dăruire, tcontemplîndu-l pe el, Unicul, în toate spaţiile 'lumii, raportând totul la el şi iredueînd totul la el, constituie aici punctul central care iradiază foarte departe, în toate direcţiile şi tărâmurile.

b) Dacă apoi, cum se via vedea îndată, cele mai preţioase obiecte şi cele mai bogate forme slînt întrebuinţate în sublimul propriu-izis numai ca simplu decor al lui Dumnezeu, servind la vestirea splendorii îşi grandorii Unicului, dat fiind faptul ca ele nu ne simt înfăţişate decît spre a-li sărbători ca Domn al tuturor creaturilor, din contra, în panteism imanenţa divinului în obiecte înalţă însăşi existenţa profană, naturală şi umană, pînă la nivelul propriei grandori de sine stătătoare a divinului. Viaţa proprie spiritualului în fenomenele naturii şi în realităţile omeneşti le însufleţeşte *şi* le spiritualizează pe acestea în ele însele şi întemeiază, la nîmdUl ei, un mapări: deosebit al sentimentului subiectiv şi aii sufletului poetului faţă de obiectele pe care le

cîntă. Plin de această splendoare animată, sufletul este în sine însuşi calm, independent, liber, amplu şi mare şi, în posesiunea acestei _ identităţi afirmative cu sine, se imaginează vieţuind (X,. «s acumi şi el în sufletul lucrurilor, realizând aceeaşi identitate calmă, contopindu-ise, în creşterea lui, cu obiectele maturii şi cu splendoarea lor, cu iubita, cu dăruirea de sine şi, în general, cu tot ce este demn de laudă

şi iubire şi creând, între acestea şi el, cea mai fericită, cea mai senină intimitate afectivă. Intimitatea afectivă sufletului arată, desigur, la romanticii occidentalii o interiorizare asemănătoare, dar în linie generală, îndeosebi în nord, ea este nefericită, neliberă şi chinuită de dor sau rămiîne mai subiectivă, închisă totuşi în sine însăşi, devenind din acest motiv egoistă şi susceptibilă. O astfel de intimitate afectivă apăsată şi tulbure îişi găseşte expresia mai ales în cântecele popoarelor barbare. Dimpotrivă, intimitatea liberă, fericită este proprie orientalilor, îşi cu deosebire perşilor mahomedani, care îşi dăruiesc deschis îşi cu bucurie întregul lor suflet lui Dumnezeu, precum şi a tot ce e demn de preţuire, dar care în (această dăruire îşi păstrează acea liberă substanţialitate pe oare şi-o ştiu păstra şi în raportul lor ou lumea înconjurătoare. Astfel vedem că în focul pasiunii este prezentă cea mai expansivă fericire şi extaz al sentimentului, fericire în loare răsună, în inepuizabilă bogăţie de strălucite îşi 'superbe imagini, acelaşi ton al bucuriei şi al frumuseţii. Orientalul, cînd suferă şi e nefericit, consideră faptul ca o hotărâre de neclintit a sorţii *şi* rămîne totuşi calm în sine, fără să se simtă apăsat, iritat sau doborât de deprimare, în poeziile lui Hafiz găsim destule plângeri împotriva iubitei, a tavernelor etc, dar şi lîn durere poetul irămîne tot atât de fără de griji ca şi în fericire. Astfel, Hafiiz spune odată : „Recunoscător că te luminează a prietenului prezenţă, arde ca făclia ge-mînd şi fii mulţumit".

Luminarea ştie să râdă şi să plângă ; ea iude cu strălucire veselă în flacără, deşi în acelaşi timp se topeşte vărsând lacrimi ii„ 470 fierbinţi ; în arderea ei, ea iradiază vesele luciri. Acesta şi este caracterul generali al întregii poezii persane.

Pentru a menţiona cîteva imagini speciale, să amintim că perşii vorbesc mult despre flori, pietre scumpe, dar îndeosebi despre trandafiri şi privighetori. E lucru foarte curent la ei ca privighetoarea să fie reprezentată ca logodnica .rozelor. Această însufleţire a .rozei şi iubire a privighetorii se întâlnesc adesea de exemplu la Hafiz, „Din recunoştinţă, roză, că eşti sultana fmi-

X„ 477)

muiseţii — spune Hafiz —, se cuvine să inu fii mândră faţă de dragostea privighetorii". El însuşi vorbeşte de privighetoarea propriului său suflet. Dimpotrivă, cînd vorbim noi în poeziile noastre despre iroze, privighetori, «viim, o facem în cu toitul alt *sens,* într-un sens mai prozaic ; pentru noi trandafirul este podoabă : „cu cunună de trandafiri" ietc, sau auzim privighetoarea -*şi* simţim lîmpreună icu ea, bem vin şi-ll numim alinător de griji. La pensi însă, trandafirul mu este imagine sau simplă podoabă ori simbol, ci floarea însăşi apare poetului însufleţită, îi apare ca logodnică iubitoare, iar el ise cufundă cu spiritul său în sufletul rozei.

Aoelaşi caracter all unui strălucit panteism îl manifestă şi poeziile persane cele mai noi. Domnul von Hammer, de exemplu, a comunicat vestea că printre alte daruri trimise de şah în 1819 împăratului Francisc este îşi un poem. Acest poem povesteşte în 33 000 de distihuri faptele işahului care i-a dat poetului curtean propriul său nume.

c) în opoziţie cu poeziile mai tulburi ale tinereţii siale şi cu sentimentul lor concentrat, la o etate mai .înaintată şi Goethe s-a lăsat cucerit de această mare seninătate lipsită de griji şi, pătruns de suflul Orientului (în văpaia poetică a sîngelui, s-a întors, moşmeaig fiind, plin de fericire neţărmurită spre această libertate a sentimentului, libertate care nici în polemică nu-tşi pierde splendida-i seninătate. Cîntecele lui din aii său *Divan al Apusului şi Răsăritului* nu siînlt nici jocuri şi nici amabilităţi sociale lipsite de semnificaţie, ici ele au luat naştere dintr-um astfel de liber sentiment de dăruire. într-un cîntec către Zuleika, Goethe însuşi le numeşte : „Perle poetice aruncate pe malul pustiit ,al vieţii de frîngerea puternicelor vailuri ale patimii tale. Cu degete fine şi igingaşie griji adunate, înşirate apoi îşi împodobite cu aur". Ia-lle, îi strigă poetul iubitei : „Pune-le la gîtuil tău, la siînull tău, aceste picături din ploaia lui Allah, firicele de promoroacă făcut-a din ele scoica umilă". Pentru a compune astfel de poezii era nevoie de iun spirit şi o simţire nemărginit de largi, de un fel de a vedea sigur de sine în orice furtună, era nevoie de o tinerească frăgezime a sufletului îşi de „o lume de impulsuri de viaţă, care în a lor năvalnică mulţime lăsau deja să se presimtă iubirile lui Bullbul şi dîntecul ilar ce mişcă sufletul".

3. Unitatea panteistă accentuată pe latura subiectului care se simte pe sine în această uniune cu Dumnezeu, iar pe

Dumnezeu îl simte ca prezenţă în conştiinţa subiectivă, ne da în generail m i îs t i c ia, aşa cum în felul acesifca mai subiectiv a ajuns ea să se dezvolte îşi înăuntru! creştinismului. Ca exemplu vreau să-l

iaduc mumai pe Angelus Sillesius, care a exprimat — cu cea mai mare îndrăzneală şi profunzime a intuiţiei şi sentimentului îşi cu o prodigioasă putere mistică a reprezentării — existenţa substanţială a lui Dumnezeu în luoruri îşi unirea eului cu Dumnezeu şi a lui Dumnezeu cu subiectivitatea omenească. în schimb, adevăratul panteism oriental scoate în evidenţă numai intuirea substanţei unic e în toate fenomenele şi dăruirea de sine a subiectului, care în fdM acesta realizează suprema lărgire a conştiinţei, după cum prin totala liberare de ceea ce e finit el atinge fericirea supremă a absorbirii salle în tot ce există mai grandios şi mai bun. —

B. ARTA SUBLIMULUI

Dar substanţa unică, sesizată oa semnificaţia propriu-ziisă a întregului univers, numai atunci este afinmată cu adevărat ca s u b s t a n ţ ă oînd este reluată în sine din -realitatea şi pne-zenţa ei în lumea schimbătoare a fenomenelor, reluată ca inte-îioritate pură şi putere substanţială, şi e prin aceasta a u t o -n o m i z a t ă faţă de finitate. Numai prin această intuire a fiinţei lui Dumnezeu ca ceea ce este absolut spiritual şi fără chip în faţa a ceea ce e lumesc şi natural spiritul se degajează complet din ceea ce *e* de natură sensibilă şi e natură, şi este liberat de existenţa lui în finit. Dar, în schimb, substanţa absolută rămîne în r e l a ţ i e cu lumea fenomenelor, lume din care ea este reflectată în sine. Acest raport primeşte acum mai sus menţionata Legătură negativă, adică întreaga lume, cu toată bogăţia, puterea şi splendoarea fenomenelor ei este afirmată explicit faţă de substanţă ca ceea ce este în sine negativ, creat de Dumnezeu, supus puterii lui şi servindu-i. Lumea este deci privită oa o revelaţie a lui Dumnezeu, iar el însuşi este bunătatea care lasă să existe pentru sine ceea ce a fost creat, *şi* îi conferă durată acestuia care în sine nu are nici un drept să existe îşi să se raporteze pe sine la sine. Totuşi, subzista-rea finitului este lipsită de substanţă şi creatura, comparată ou Dumnezeu, este ceea ce disipare şi e lipsit de putere, îneît în

bunătatea creatorului se revelează în acelaşi timp şi dreptatea sa, care, în ceea ce este negativ în sine, face să apară în

(X,. 479) chip reali şi neputinţa acestuia şi, prin laceasta, substanţa să apară ca unică putere. Gînd arta face din acest raport relaţia fundamentală a conţinutului, precum îşi a formei ei, avem forma artistică a sublimului propriu-zis. Frumuseţea idealului şi a sublimului trebuie, desigur, distinse. Căci, în ideali, interiorul inteipătrunde realitatea exterioară al cărei interior el esite în aşa feil, înicît ambele laturi apar adecvate una celeilalte şi, din aoeastă .cauză, ele se înfăţişează întrqpătrunzîmdu-ise mutual. în sublim, din contră, existenţa exterioară în care substanţa este înfăţişată intuiţiei este coborâtă în faţa substanţei, deoarece această coborâre şi supunere este singura oale pe oare poate fi făcut intuibil cu ajutorul artei Dumnezeu unul, pentru sine lipsit de figură şi prin nimic lumesc *şi* finit exprimabil conform esenţei salle pozitive. Sublimul presupune semnificaţia ca existentă într-un ce de sine stătător, faţă de care exterioritatea trebuie să apară numai ca ceva subordonat, întrucât interiorul nu e prezent în ea, ci o depăşeşte **atât** de **mult,** încît nimic altceva nu ajunge să fie reprezentat deoît tocmai acest mod-de-a-fi-în-afară, decît această depăşire.

în simbol principalul era f o r m a. Ea trebuie să aibă o semnificaţie, însă fără a fi în stare s-o exprime perfect. Faţă de acest simbol şi de conţinutul lui nesemnificativ, avem acum semnificaţia ca ataire, în forma ei clar inteligibilă, iar opera de artă devine o revărsare a esenţei pure ca semnificaţie a tuturor lucrurilor, însă a esenţei oare afirmă nepotrivirea formei cu semnificaţia ei, aceasta fiind Dumnezeu însuşi, nepotrivire ce în sin e există în simbol ; semni f i câţi e care se ridică în ceea ce e lumesc deasupra a tot ce e lumesc şi care, din această cauză, devine sublimă în opera de artă, care nu trebuie să exprime nimic altceva deoît această semnificaţie, dară în sine şi pentru sine. De aceea, dacă arta simbolică poate fi numită deja în general s a c r ă, întrucât ea are ca obiect al pro-

(x,,4so ducţiilor salle divinul, apoi arta sublimului trebuie numită arta sacră ca atare, arta exclusiv sacră, fiindcă ea venerează numai pe Dumnezeu.

în generali considerat conform semnificaţiei salle fundamentale, aici conţinutul este şi mai limitat decît în simbolul propriu-zis, care se opreşte la tendinţa spre spirituali şi oare în relaţiile lui reciproce posedă o vastă extindere a transformării spiritului

în formaţii ale naturii şi ale naturalului în rezonanţe de ale spiritului.

în destinaţia lui originară, acest fel de sublim îl găsim îndeosebi în concepţia evreiască şi în poezia ei sacră. Căci aici, unde este imposibil să se deseneze o imagine mulţumitoare despre Dumnezeu, nu pot apărea artele plastice, ci numai poezia reprezentării care se exteriorizează prin cuvînt.

O considerare mai de aproape a acestei trepte îngăduie să fie degajate următoarele puncte de vedere generale :

1. Conţinutul cel mai general al acestei poezii este Dumnezeu ca stăpîn al lumii supuse lui, neincarnat în ea, ci retras în sine din existenţa concretă a lumii, retras în unitatea sa solitară. Ceea ce în simbolicul propriu-zis era lîncă legat într-o unitate, aici se disociază deci în două : de o parte abstracta existenţă pentru sine a lui Dumnezeu, de cealaltă parte existenţa concretă a lumii.

a) Dumnezeu însuşi, ca pură fiinţă-pentru-sine a substanţei unice, e în sine lipsit de figură şi, luat ca această abstracţie, nu poate fi făcut accesibil intuiţiei. Pirin urmare, ceea ce poate prinde imaginaţia pe această treaptă nu este (conţinutul divin conform esenţialităţii pure a lui, fiindcă lacesta nu îngăduie să fie reprezentat de către artă într-o formă adecvată lui. De aceea unicul conţinut care mai rămiîne e relaţia lui Dumnezeu cu lumea creată de el.

b) Dumnezeu este creatorul universului, iată expresia cea mai pură a sublimului însuşi. Anume, acum pentru prima oară [x]i. [48l] disipare reprezentarea procreării îşi a naşterii pur naturale a lucrurilor din Dumnezeu, fădînd loc ideii creaţiei din puterea şi activitatea spiritului. Enunţul : „Dumnezeu zise : să fie lumină ! şi s-a făcut lumină" îil citează deja Longin ca pe un exemplu într-adevăr elocvent al sublimului. Domnul, substanţă unică, se exteriorizează, fără îndoială, dar modul de creaţie este cea mai pură, chiar necorponală, eterică exteriorizare, e ouvîntul, exteriorizarea gîndului oa putere ideală, prin a cărei poruncă creatoare de existenţă e şi pus ide fapt existentul în relaţie de mută ascultare.

c) Totuşi, Dumnezeu nu trece dincoace, în lumea creată, comfundîndu-se ou ea, aa fiind realitatea lui, ci, dimpotrivă, rămîne retras în sine, fără ca prin acest „lată în faţă" să fie instituit un dualism rigid. Căci produsul este opera sa, operă

care nu este independentă de el, ci există în general numai ca dovadă a înţelepciunii, bunătăţii şi dreptăţii 1 u i. Unicul e domnul peste toate şi nu e prezent în lucrurile naturii, acestea nefiind decât accidente neputincioase, care pot numai să .răsfrângă esenţa, dar nu pot s-o facă să apară. Aceasta constituie natura sublimă a lui Dumnezeu.

2. (întrucât însă bunul Dumnezeu e în felul acesta, pe de o parte, rupt ide fenomenele concrete aile lumii şi este fixat pentru sine, iar pe de altă parte existenţa exterioară este determinată, drept finită şi este coborâtă pe un plan inferior, atît existenţa naturii, cît şi existenţa umană, primesc acum o poziţie nouă : pe aceea de a fi reprezentări ale divinului numai prin faptull că mărginirea lor iese în evidenţă în ele însele.

a) Din această cauză, acum avem în faţa noastră pentru prima dată dezdivinizate şi prozaica natură, şi figura omenească. Grecii povestesc că, atunci cînd eroii din expediţia 482) argonauţilor au traversat cu corăbiile strâmtoarea Helespontului, stâncile cane pînă aioi se deschideau şi se închideau violent, ca nişte foarfeci, s-au înfăţişat dintr-o dată înfipte ferme pentru totdeauna în pământ. în chip asemănător se petrec lucrurile în poezia sacră a sublimului faţă de fiinţa infinită, adică finitul se fixează în modul-său-determinat inteligibil, în timp ce în con-cqpţia simbolică nimic nu-şi are ilocul său bine determinat : în-truoît aici finitul se converteşte în divin absolut tot aşa cum acesta se exteriorizează pe sine ca existenţă finită. Gînd trecem, de exempllu, de la anticele poeme indice la *Vechiul testament,* ne găsim dintr-o dată pe un cu totul alt pământ, care, oricât ar fi de străine pentru noi stările, întâmplările, acţiunile şi caracterele ce-i sînt proprii, ne lasă totuşi să ne simţim aaasă : dintr-o lume ameţitoare şi confuză intrăm în raiporturi şi avem înaintea noastră figuri oare ni se înfăţişează ca unele ce siîtnit ou totul naturale şi aile căror caractere patriarhale ferme în modul-lor-determinat şi în adevărul lor ne par apropiate şi perfect inteligibile.

b) Pentru această concepţie capabilă să prindă mersul natural all lucrurilor şi să aplice legile naturii îşi primeşte locul pentru prima oară şi miracolul. In India totul e miracol şi de aceea nimic nu mai e miraculos. într-o lume unde legăturile inteligibile sînt mereu întrerupte, unde totul e smuls de la locul sau şi mutat, nu se poate ivi nici un miracol. Deoarece miracu-

laşul presupune o succesiune inteligibilă, precum şi conştiinţa clară a ei, conştiinţă care numeşte miracol numai întreruperea acestei legături constante operate de către o putere mai înaltă. Totuşi, astfel de miracole nu sînt expresia propriu-zisă, specifică, a sublimului, deoarece desfăşurarea obişnuită a fenomenelor naturii, întocmai ca îşi întreruperea ei, sînt produse de voinţa lui Dumnezeu şi de ascultarea naturii de această voinţă.

c) Dimpotrivă, adevăratul sublim trebuie să-l căutăm în [x]J. *[83] faptull că, în generali, întreaga lume creată se înfăţişează oa finită, mărginită, ca una ce nu subzistă prin ea însăşi, puitînd fi considerată din această cauză numai ca accesoriu preamăritor all gloriei lui Dumnezeu.
3. »Pe această treaptă, insul uman îşi caută propria sa cinstire, mîngîierea îşi mulţumirea, în această recunoaştere a nimicniciei lucrurilor şi în preamărirea şi lauda lui Dumnezeu.
ia) în privinţa aceasta psalmii ne oferă exemple clasice de sublim autentic, prezentat tuturor timpurilor ca model în oare este exprimat (în chip strălucit şi cu cea mai mare elevaţie sufletească ceea ce are omul în faţa sa în reprezentările lui religioase despre Dumnezeu. Nimic în lumea aceasta nu poate avea pretenţia să fie de sine stătător, căci totul există şi subzistă numai prin puterea lui Dumnezeu îşi nu există decît spre a servi gdoriei acestei puteri şi spre a da expresie propriei nimicnicii lipsite de substanţă. Prin urmare, dacă în imaginaţia substanţialităţii şi în panteismul ei iam găsit o lărgire infinită, aici trebuie să admirăm forţa elevaţiei sufletului, care părăseşte totul pentru a vesti puterea unică a lui Dumnezeu. în această privinţă, îndeosebi psalmul 104 este de o putere grandioasă : „Tu te-nveleşti întru lumină oa într-un veşimînt, tu desfăşori cerul ca un cort" etc. — Lumină, cer, nori, aripile vântului nu există aici în sine şi pentru sine, ci sînt numai haina exterioară, un car sau un sol în slujba lui Dumnezeu. Mai încolo apoi este lăudată înţelepciunea lui Dumnezeu care a orânduit totul ; izvoarele care ţişnesc din adînicuri, apele care curg printre munţi şi pe malurile cărora stau păsările cerului şi cîntă pe ramuri ; iarba, vinul care înveseleşte inima omului şi cedrii Libanului pe care i-a sădit Domnul ; marea unde mişună vietăţi fără de număr, unde sînt balene pe oare lle-a făcut Domnul ca să abunde într-însa. — (X_{jp} 4 Şi Dumnezeu păstrează în viaţă ceea ce el a creat, dar (oînd „îţi ascunzi faţa ta ele se înfricoşează, le iei înapoi suflul, ele mor şi se întorc în pulberea lor". Nimicnicia omului o exprimă

cu accent puternic psalmul 90, o rugăciune a lui Moise, omul lui Dumnezeu, cînd spune, de exemplu : „Pe fiii oamenilor... tu îi faci isă treacă cum trece iapa unui rîu : iei sînt ca un somn şi sînt ca iarba care se vestejeşte în curând, iar seara e tăiată şi se usucă. Mînia ta face să pierim aşa, şi furia ta să plecăm atât de subit".
b) De aceea, în ceea ce îl priveşte pe om, de sublim se leagă sentimentul propriei sale finităţi şi în acelaşi timp sentimentul distanţei de netrecut oe-l separă de Dumnezeu.
a) Din această cauză, originar nu se iveşte în această sferă reprezentarea nemuririi, fiinidcă aoeastă reprezentare conţine presupoziţia că eul individual, sufletul, spiritul omenesc, este ceva ce-este-în-sine-işi-pemtru-sine. în sublim numai Unicul e considerat ca nepieritor şi-tn faţa lui toate celelalte ca unele ce se nasc şi trec şi nu ca libere şi infinite în sine.
P) Astfel, omul se 'consideră iapoi ;pe sine ca fiind n e-**vrednic** înaintea lui Dumnezeu, înălţarea sa se face pătrunsă de frica lui Dumnezeu şi tremurând de teama mîniei lui. în chip pătrunzător şi mişcător este descrisă durerea produsă de gîndul nimicniciei în lamentările şi dezolarea ce vin din adîncul inimii ca un strigăt al sufletului către Dumnezeu.
Y) Dimpotrivă, cînd insul uman se menţine ferm faţă de Dumnezeu iîn natura sa finită, acest caracter voit şi intenţionat finit dă naştere răului, care, ca rău şi păcat, aparţine numai naturii şi omului şi care nu-şi poate găsi nici un loc în substanţa unică şi lipsită de diferenţe, întocmai cum aici nu-şi poate găsi loc durerea şi negativul în general.
c) în aii treilea rând, omul îşi icîştigă, înăuntrul acestei nimicnicii, totuşi o poziţie mai liberă .şi mai independentă. Deoarece, pe de altă parte, date fiind callmul şi fermitatea substanţiale ale lui Dumnezeu cu privire la voinţa şi poruncile lui către om, ia naştere l e g e a, pe de altă parte, în nevoia de ridicare a omului rezidă totodată d i s t i n C ţ i a clară şi completă între omenesc şi divin, finit şi absolut, iar prin aceasta aprecierea binelui şi răului, oa şi hotărârea pentru unul sau celălalt, sînt aşezate în însuşi subiectul. Raportul faţă de aJbsolut îşi adecvarea ori neadec-varea omului faţă de acesta au deci o latură care ţine de individ şi_ dejpropria lui comportare şi acţiune. în acelaşi timp, individul îşi găseşte astfel în faptele sale drepte şi în ascultarea de lege o raportare afirmativă faţă de Dumnezeu, trebuind în

general să aducă în legătură cu conformarea sa interioară cu legea, sau cu neascultarea aoesteia, starea exterioară pozitivă sau negativă a existenţei sale, cu bunăstarea sa, cu mulţumirea sau cu durerea, nenorocirea şi apăsarea sa şi să le considere pe toate acestea oa binefaoeri şi răsplată sau, ca încercări

şi pedeapsă.

CAPITOLUL AL Ill-LEA . «şes SIMBOLICA CONŞTIENTA A FORMEI COMPARATIVE A ARTEI

Geea ce a ieşit la lumină în sublim, spire deosebire de simbolizarea propriu-zisă şi inconştientă, constă, pe de o parte, în s e ip a r a r e a semnificaţiei — cunoscută pentru sine, oonfonm naturii ei interioare — de fenomenul concret despărţit de ea, pe de altă parte în faptul că acestea n u - ş i corespund mutuali, lipsă de corespundere siooaisă în evidenţă mai direct ori mai indirect, îşi în oare semnificaţia, ca general, domină realitatea isinigulară şi particularităţile ei. Dar în imaginaţia panteismului, ca şi în sublim, conţinutul propriuzis, adică substanţa unică şi universală a tuturor lucrurilor, nu putea fi înfăţişată intuiţiei pentru sine, fără raportarea ei la existenţa creată, deşi existenţă neadecvată esenţei acestui conţinut. Dar raportarea aparţinea substanţei însăşi, care, în natura negativă a aociden-ţiior, îşi dădea sieşi dovadă a înţelepciunii, bunătăţii, puterii, dreptăţii sale. Din această cauză, raportul dintre semnificaţie şi formă este încă şi aici, cel puţin în generali, e s en ţ i a 1 şi oi e ic e îs a r, şi cele două laturi legate între ele încă nu şi-au devenit exterioare una celeilalte în sensul propriu all cuvîntului. Această exterioritate însă, în simbolic fiind prezentă în sine, trebuie şi afirmată, apăiiînd în formele pe care urmează să le exiamină în ultimul capitol despre arta simbolică. Aceste forme le putem numi simbolică conştientă, şi mai precis : formă «87) comparativă a artei.

Adică prin simbolică conştientă trebuie să înţelegem o formă de artă simbolică în care semnificaţia nu e numai cunoscută pentru sine, ci este afirmată explicit ca distinctă de forma exterioară în oare ea este reprezentată. Semnificaţia, exprimată în fdlull acesta pentru sine, nu se înfăţişează atunci, cum e cazul la sublim, ca fiind în mod esenţial îoi figura şi a figurii oe i se dă aici. Dar raportarea reciprocă, mutuallă a semnificaţiei şi figurai nu mai rămlîne, ca pe treapta precedentă, raportare întemeiată pur şi simplu în semnificaţia însăşi, ci devine o conexare mai jrault sau mai puţin întâmplătoare, aparţiniînd subiectivităţii poetului, cufundării spiritului lui într-o existenţă concretă exterioară, capriciului său, şi în generali invenţiei sale, poetul putiînd pleca cînd de la un fenomen sensibil încorporiînd în acesta din sine o semnificaţie spirituală înrudită, cînd de 'la reprezentarea reală sau numai relativ interioară spre a o concretiza într-o figură sau chiar numai spre a pune în relaţie o imagine ou alta care cuprinde în ea aceleaşi determinaţii.

Acest fel de conexare se deosebeşte îndată din această cauză de simbolica încă naivă şi inconştientă prin faptul că acum subiectul cunoaşte aitît esenţa interioară a semnificaţiilor sale luate drept conţinut, cât şi natura fenomenelor exterioare pe oare le întrebuinţează în chip comparativ spre a face semnificaţiile mai intuibile, apropiindu-le pe acestea de primele î n m o d c o n ş t i e n t, din cauza asemănărilor descoperite. Dar deosebirea dintre treapta aceasta şi sublim trebuie căutată ân faptul că, pe de o parte, separarea şi juxtapunerea semnificaţiei şi a formei ei concrete sfint, fără îndoială, scoase în evidenţă explicit în opera de artă însăşi în mai mică sau mai mare măsură, pe de altă parte însă relaţia caracteristică sublimului dispare complet. Deoarece drept conţinut nu se mai ia absolutul însuşi, ci o oarecare semnificaţie determinată şi limitată, iar înăuntrul separării acesteia de reprezentarea ei figurată — sepa- x,. «8 rare ce este urmărită — se instituie un raport care realizează, cu ajutorul unei comparaţii conştiente, acelaşi lucru la care ţintea în felul ei simbolica inconştientă.

Aici însă nu mai poate fi luat ca semnificaţie a conţi-nutului absolutul, unul Dumnezeu, deoarece dejia prin separarea exitstenţei coniarete de concept şi prin juxtapunerea acestora — deşi numai comparativă — este de îndată afirmată f i n i t a t e a pentru conştiinţa artistică, întrucît acesta prinde această formă ca pe o formă ultimă şi veritabilă. In poezia sacră, din contră, exclusiv Dumnezeu posedă semnificaţie în toate lucrurile, care faţă de el se dovedesc a fi pieritoare şi fără valoare.

Dar, aa semnificaţia să-şi poată găsi imaginea asemănătoare şi în ceea ce este limitat şi finit în sine însuşi, trebuie să aibă ea însăşi caracter ou atît mai limita t, cu dîit pe treapta ce ne preocupă aoum tocmai imaginea — fireşte exterioară conţinutului şi alleasă numai arbitrar de către poet din cauza a s e -m ă n ă r i 1 o ir ei cu conţinutul — e privită numai oa relativ adecvată conţinutului. De aceea în fonma comparativă a artei nu mai rătnîne din sublim decît trăsătura că fiecare imagine, în lac să înfăţişeze luorull şi semnificaţia lui conform realităţilor adecvate, trebuie să ofere numai o imagine şi un simbol al acestora.

Din această cauză, felul acesta de simbolizare — tip fundamental al mullitor qpene de artă — rămiîne un gen subordonat ; deoarece forma nu constă deicît în descrierea unei existenţe sensibile nemijlocite sau a unei întâmplări, de care trebuie deosebită explicit semnificaţia. Dar, în operdle de artă plăsmuite unitar şi fonnînid în alcătuirea lor un întreg lipsit de ruptură, atare comparare nu-şi poate avea locuil dedît în chip de (x_{lt} 489) adaos, ca decor îşi accesoriu, cum e, de exemplu, cazul în produsele autenitioe ale arbei clasice şi romanitice.

Prin urmare, dacă considerăm toată această treaptă drept uniune a celor două trepte precedente — îmbrucît cuprinde în sine atît ;s e p a *t* a ir e a semnificaţiei de realitatea exterioară, ce stă la baza 'suibliimuilui, cît şi r a p o ir t a r e a unui fenomen concret la o semnificaţie generală înrudită —, totuşi această unificare nu este o formă superioară de arltă, oi e mai cunînd o concepţie, desigur clară, dar superficială, care, limitată în conţinutul ei şi mai mult sau mai puţin prozaică în fonma ei, se abate, atît din profunzimile misterios clocotinde ale adevăratului simbol, aîit şi de pe culmile sublimiului, coborând în cuprinsul conştiinţei obişnuite.

Cît priveşte diviziunea mai precisă a acestei sfere, în această distingere comparativă — care presupune semnificaţia pentru sine şi faţă în faţă cu ea forme sensibile sau figurate pe care le raportează apoi la semnificaţie — se produce în chip aproape general relaţia următoare : semnificaţia e considerată drept lucru principal, iar întruchiparea ei sensibilă numai oa haină exterioară ; dar în acelaşi timp se iveşte şi o altă deosebire, anume : când una, cînd cealaltă dintre cele două laturi este aşezată în locuil p r i m, şi astfel se pleacă de la ea. în felul
acesta sau figura este înfăţişată ca un eveniment ori fenomen ca atare exterior, nemijlocit, naturali, privitor ia care se indica apoi o semnificaţie generală, sau semnificaţia este formulliată pentru sine, alegîndu-ise numai după aceea pentru ea în mod exterior, de undeva, o configuraţie.

în acest raport, putem distinge două trepte principalie : A. Pe prim a treaptă, f e n o m e n u l c o n ic r e t, fie că e luat din natură, fie că este luat din cercul evenimentelor, întîmplărilor şi acţiunilor omeneşti, constituie, pe de o parte, p u n c t u ii d e p ii e C a ir e, pe de altă parte ceea ce este important şi esenţial pentru reprezentarea artistică. Fără îndoială, aceasta este înfăptuită numai de dragull semnificaţiei mai generaile pe ,oare ea o conţine şi la oare trimite şi este dezvoltată numai în măsura în care pretinde scopul de a fiace intuibilă semnificaţia aceasta într-o stare sau întîmplare particulară înrudită cu ea, dar compararea semnificaţiei generaile cu cazul particular, ca activitate subiectivă, nu este încă formulată explicit şi întreaga plăsmuire nu vrea să fie numai o podoabă pe o operă şi fără acest decor independentă, ci se prezintă încă cu pretenţia de a oferi deja pentru sine un ce întreg. Speciile aparţinătoare aici sânt : fabula, parabola, apologul, proverbul! şi metamorfozele.

B. Dimpotrivă, pe treapta a doua semnificaţia este elementul prim în faţa conştiinţei, iar reprezentarea ei figurată concretă este numai oeea ce stă aliaturi şi intervine incidenţa)!, neposedînd ca atare nici o independenţă, ci înfăţişiîndu-se ca fiind cu totul subordonat semnificaţiei, îndît acum iese în evidenţă şi arbitrarul subiectiv care alege tocmai această imagine şi nu alta. Acest mod de reprezentare artistică nu reuşeşte de cele mai multe ori să creeze opere de artă independente, mulţu-minidu-»e, din această cauză, să-işi încorporeze formele ca pe ceva secundar, în alte întruchipări alle artei. Ga specii principale pot fi socotite aici : ghiicitorile, alegoriile, metaforele, pildele şi asemănările.

C. în sfârşit, în al t r ei l ea rând, mai putem menţiona aici, în chip suplimentar, poezia didactică şi poezia descriptivă, fiindcă în aceste specii de poezie este autonomizată pentru sine pe de o parte simpla etaliare a naturii generale a lucrurilor aşa cum o concepe conştiinţa cu claritatea ei discursivă, pe de altă parte zugrăvirea aspectului concret al fenomenelor, înfăptuim-

«D du-ise, datorită acestui fapt, separarea completă a oeea ce numai prim unirea şi contopirea sa veritabilă face să se realizeze adevărate opere de artă.

Această separare a celor două momente ialle operei de antă atrage însă după sine faptul că diferitele forme aparţinătoare acestui cerc ţin aproape cu desăvârşire numai de arta vorbirii, întrucât singură poezia poate expune o astfel de autonomizare a semnificaţiei şi a formei, în timp oe sarcina artelor plastice este să releveze în figura exterioară ca atare interiorul acesteia.

A. COMPARAŢII CARE PLEACĂ DE LA CEEA CE ESTE EXTERIOR

Cu diferitele specii de poezie care trebuie să fie atribuite acestei prime trepte omdl se găseşte de fiecare dată în încurcătură şi trebuie să-şi dea multă osteneală rând întreprinde să le claseze în genuri principale determinate. Aceste specii de poezie, care nu dau expresie unei laturi absolut necesare a

artei, sânt soiuri hibride, subordonate. In generali, pe acestea le tratăm în domeniul estetic întocmai aa pe anumite clase de animale sau alte cazuri în ştiinţele naturii. în ambele domenii, dificultatea rezidă în faptul că însuşi conceptul naturii şi al artei este aceia care se divide şnşi afirmă diferenţele. Ga diferenţe ale conceptului, acestea şi sâmt cele cu adevărat conforme conceptului şi din acest motiv inteligibile, diferenţe în care nu vor să intre astfel de trepte de trecere tocmai fiindcă acestea sînt forme defectuoase, care ies dintr-o taeaptă principală fără să poată ajunge pînă la cealaltă. Aceasta nu e vina conceptului, şi dacă am vrea să luăm ca ifundament al diviziunii îşi clasificării astfel de **specii** s e c ai n d a r e, în loc să luăm momentele conceptuale ale lucrului însuşi, ar fi considerat tocmai oeea ce este neadecvat conceptului drept mod adecvat de desfăşurare a aces-(X,. 492) tuia. însă adevărata diviziune nu are voie să rezulte decît din adevăratul concept, iar formaţii hibride îşi pot găsi locul numai acolo unde formele propriu-zise, de sine stătătoare, încep să se dizolve, trecînd în alte forme. Conform dezvoltărilor noastre, acesta este cazul în ce priveşte forma simbolică a artei.

0ar speciile menţionate aparţin p ,r e - a r t e i simbolicului, fiindcă ele sînt în general imperfecte şi deci simplă căutare

a artei adevărate, căutare care posedă, fără îndoială, în sine ingredientele proprii modului autentic de plăsmuire, dar le concepe numai ca finite, separate si raportate simplu unele la altele, rămînînd, din această cauză, [căutare] secundară. Prin urmare, cînd vorbim aici de fabulă, apolog, .parabolă etc, nu trebuie să le tratăm, lîn măsura în care ele aparţin p o e z ii e i, ca artă specifică, distinctă a)tît ide .artele plastice, dît şi ide muzică, ci numai sub aspectul conform căruia dle au un raport oarecare cu (formele genera 1 e ale artei, -şi caracterul lor specific nu poate fii explicat decît prin mijlocirea acestui raport şi nu prin conceptul genurilor proprii **artei** poeziei, ca gen epic, liric şi dramatic. Clasificarea miai precisă a acestor sipecii vrem s-o facem după cum urmează : vorbim miai întîi despre fabulă, apoi despre ,p a r ***a*** *b* o 1 ă, despre apolog şi proverb, şi încheiem cu considerarea metamorfozei o ir.

1. FABULA

îin timp ce pînă aici mereu a fost voriba numai despre elementul formali al raportării unei semnificaţii explicite la forma sa, trebuie să arătăm aouim şi conţinutul carie se dovedeşte a fi potrivit pentru acest fel de plăsmuiri.

Plecând de la sublim, lam văzut deja că pe treapta discutată acum nu mai este voriba de a face intuibil absolutul, Unicul — prin neînsemnătatea şi nimicnicia lucrurilor create de neîm- (Xi_ m) partita lui putere —, ci aici ne aflăm pe treapta **conştiinţei** finite, şi deci şi pe aaeea a conţinutului finit. Invers : dacă ne referim la simbolul propriu-zis, de la care forma comparativă a artei a trebuit de asemenea să încorporeze în ea o latură, interiorul este acela care se găseşte în faţa formei pînă aici încă nemijlocită, spiritualul în faţa naturalului ; oeea ce am văzut deja la simbolizarea egipteană. îratrudît însă acest naturali este lăsat şi e reprezentat ca ceva independent, spiritualul este şi el un ce determinat în chip finit, este omul cu scopurile lui finite, iar naturalul obţine o raportare teoretică la aceste scopuri, o indicare şi o revelare a lor, spre cel mai mare bine şi folos al omului. Fenomenele naturii, furtuna, zborul păsărilor, felul de a fi al viscerelor etc. sînt privite acum, din acest motiv, într-un sens cu totul altul decît în

comioepţiiitle parşilor, irozilor sau egiptenilor, pentru care divinul este încă unit cu naturalul, în aş ia fel îtnoît omul se mişcă în matură ca într-o lume plină de zei, iar acţiunea proprie a omului constă în a produce aceeaşi identitate în acţiunile sale, prin ceea ce aceste acţiuni, în măsura în care sînit adecvate existenţei naturale a divinului, apar (însele ca revelare şi producere a divinului în om. Dar cînd omul s-a retras în sine şi, presimţindu-şi (libertatea, se concentrează în sine, el îşi devine sieşi scop în individualitatea sa, acţionează, lucrează conform propriei sale v o i n ţ e, are o viaţă a sa intimă, simţind în dl însuşi esenţia-litatea scopurilor la care naturalul este raportat în chip exterior. De aceea natura ce-i înconjură şi-i serveşte se individualizează, înicît omull, în ce priveşte divinul, nu-şi mai câştigă inltuiţiia abso- lutului în natură, ci o consideră pe aceasta numai ca pe un mijloc prin care zeii se fiac cunoscuţi spre binale scqpurilor omului, întrudît ei îşi descoperă spiritului omenesc voinţa prin mijlocirea naturii şi îngăduie ca această voinţă să fie explicată de oameni. Prin urmare, aici aste presupusă identitatea absolutului şi a naturalului, identitate în oare scopurile o m e n e iş t a constituie

lucrul principali. Dar această sipecie a simbolicului nu ţine încă de artă, ci rămîne de natură religioasă. Căci augurul întreprinde tălmăcirea evenimentelor naturale numaii pentru scopuri practice, fie în interesul unor indivizi — în legătură ou planuri particulare —, fie în interesul întregului popor — cu priviire la acţiuni comune ; iar poezia trebuie să cunoască şi să exprime într-o formă mai generală şi situaţiile şi relaţiile practice.

Ceea ce trebuie cuprins aici este un fenomen al naturii, un eveniment care conţine o relaţie deosebită, o desfăşurare care poate fi luată ca simbol al unei semnificaţii generale ce ţine de sifena activităţii umane, al unei învăţături morale, al unei vorbe înţelepte, deci aa simbol al unei semnificaţii al cărei conţinut este o reflexie asupra felului cum se desfăşoară sau cum ar trebui să se desfăşoare lucrurile în treburile omeneşti, adică în chestmnile ce ţin de voinţă. Aici nu mai este voinţa divină care îşi revelează interiorul pentru om prin mijlocirea evenimentelor naturii şi prin interpretarea lor religioasă, ci avem desfăşurarea cu totul obişnuită a unor întîmplări naturale, din a cărei reprezentare individualizată se poate abstrage, în chip inteligibil pentru om, o judecată morală, o admonestare, o învăţătură, o regulă de cuminţenie, desfăşurare oare este prezentată de dragul acestei reflexii şi înfăţişată intuiţiei.

Aceasta e poziţia pe oare o putem da aici fabulei esopice. *ja)* Anume, f a b u l a e s o jp i ic ă este în fonma ei originară o astfel de sesizare a unui raport natural sau eveniment ce are loc între diferite lucruri naturale, şi cel mai adesea între animale, ale căror impulsuri provin din aceleaşi nevoi ale vieţii care mişcă şi pe om oa fiinţă vie. Prins în detenminaţiiie lui mai generale, aoeSt raport sau eveniment este de aşa natură, încît el poate fi întîlnit şi în sfera vieţii omeneşti, oîstigiînd, abia prin această raportare, importanţă pentru om.

a) Datorită aoestei determinaţii, fabula esopică veritabilă este reprezentarea unei stări oareaare a naturii vii şi nevii sau a unei întîmpllări din lumea animală, întîimpllare care nu este arbitrar născocită, ci luată, pe bază de observaţie fidelă, aşa cum există ea în chip real şi reprodusă apoi în aşa fel, îmtdît se poate degaja din ea o învăţătură generală cu priviire la existenţa umană şi, mai precis, la latura ei practică, învăţătură despre chibzuială şi moralitate în acţiune. De aceea prima cerinţă trebuie să fie aceasta : cazul determinat, din oare trebuie să se desprindă aşa-numita morală, să nu fie numai t i c 1 u i t, şi cu deosebire să nu fie ticluit într-un fel care contrazice modul în care astfel de fenomene există în natura reală. Apoi, povestirea nu trebuie să relateze deja ea însăşi cazul ca pe o generalitate, ci, conformi tipului a tot ce se întîmpllă în realitatea exterioară, să-! redea în fonmia concretă a individualităţii lui ca pe un eveniment real.

în a! treilea rând, această formă originară a fabulei îi conferă acesteia cea mai mare naivitate, fiindcă scopul instructiv şi sooateraa în evidenţă a unor semnificaţii generale utile se înfăţişează apoi numai oa ceva ce intervine ulterior şi nu ca ceea ce era urmărit de la început. Din această cauză, între aşa-numiteile fabule esopice cele mai atrăgătoare vor fi acelea oare corespund destinaţiei determinate a ei, povestind despre acţiuni — dacă vrem să întrebuinţăm acest cuvînt — sau despre relaţii şi evenimente oare, în parte, au la baza lor instincte de ale animalelor, în pante exprimă un raport naturali, în parte pot fi acceptate în general ca atare fără să fie ticluite laolaltă printr-o reprezentare arbitrară. Şi apoi, în afară de aceasta, se poate vedea u.?or că acest *fabula docet* arătat în fabulele esopice, în actuala lor formă, sau dă un caracter şters reprezentării, sau, adesea, se potriveşte ca nuca în perete, întruidît adesea ar putea

fi scoasă din fiaibuilă mai curând şi mai bine învăţătura opusă, sau scoase mai multe învăţături. Pentru lămurirea acestui concept particular al fabulei esopice, fie relatate aici cîteva exemple.

Stejarul şi trestia sînt bătute de furtună : trestia, subţirică, e numai îndoită, iar stejianul, ţeapăn, se frânge. Acesta e un caz care, cînd bate vîntul puternic, sta înitîmplaJt în realitate destul de frecvent. Din puniot de vedere monail, eslte vorba de un om sus situat îşi inflexibil (în faţa unui a mai puţin însemnat, care ştie, lîn condiţii de subaltern, să se menţină prin adaptabilitate, (în timp ce primul piere din cauza încăpăţânării şi a obstinaţiei sale. — Tot aşa stau lucrurile în fabula despre rîndunele păstrată de Phădrus. Rîndunelele, împreună cu alte păsări, privesc cum seamănă plugarul sămânţa de in, din firele căruia sînlt împletite şi sforile cu care islînt prinse păsările. Rînduneleile, prevăzătoare, îşi iau zborul, celelalte păsărele nu cred că e cazul isă zboare ; rămîn fără nioi o grijă în ţară şi siînt prinse. Şi la. baza acestei fiabule avem un fenomen real al imaturii. Se ştie că irlîinduinelielie pleacă toamna sipre regiuni suidice, şi astfel nu sînt aici în epoca cînd se prind păsările. Acelaşi lucru se poate spune şi despre fiabula cu liliacul, care e dispreţuit şi ziua şi noaptea, fiindcă el nu aparţine nici zilei, nici

nopţii. — Unor astfel de cazuri reale şi prozaice li se dă o interpretare mai generală cu semnificaţie umană, după cum şi acum unii oameni pioşi ştiu (X,. 497) să scoată din tot ce se întîinplă o aplicaţie edificatoare. Nu e însă necesar ca fenomenul natunal propriu-izis să sară totdeauna şi îndată în ochi. în fabuila despre vulpe şi corb, faptul real nu poate fi recunaslcuit din primul moment, ou toate că el nu lipseşte cu totul ; căci e în obiceiul corbilor şi aii ciorilor să înceapă a croncăni cînd văd mişidînd în faţa lor obiecte, oameni sau animale. Raporturi naturale similare simt implicate în fabula cu tufa cu spini care agaţă haina de lină a trecătorilor sau răneşte vulpea care caută refugiu în ea ; în fabula cu ţăranul care încălzeşte un şarpe la sîn etc. Alte fabule reprezintă întâmplări care se pot ivi de altfel între animale : în prima fabulă esopică, de exemplu, cînd vulturul mănâncă puii vulpii, ducând o dată cu carnea victimelor răpite un cărbune aprins oare-i aprinde cuibul, în sfârşit, alte fabule conţin vechi elemente mitice, cum e fabula despre cărăbuş, vultur şi Iupiter, în care este vorba de un fapt de istorie naturală (nu discut dacă acesta e real sau nu), anume că vulturul şi cărăbuşul ouă în epoci diferite ale anuiui ;

în acelaşi timp însă, se simte importanţa evident tradiţională atribuită cărăbuşului, care apare aici deja împinsă pînă la comic, ceea ce a fost exagerat şi mai mult de lAristofan. Dar cîte anume dintre aceste fabule provin de la Esop însuşi ? Dispensa de a constata că acestea ar fi toate ale Jjui ne este dată aici prin faptul că, după cum se ştie, numai despre puţine din ele se poate dovedi că sînt esopice, (de exemplu aceasta din urmă, adică cărăbuşul şi vulturul), sau că li se poate atribui o astfel de vechime înoît să poiată fi atribuite lui Esop.

Despre Esop însuşi se spune că ar fi fost un sclav cocoşat şi diform, că ar fi fost de loc din Frigia, din ţara care face trecerea de la simbolicul nemijlocit şi existenţa cufundată în natură la ţana în care omul începe să se înţeleagă pe sine însuşi. Sub (x_t. 498) acest raport, Esop nu consideră, desigur, animalicul, şi naturalul în generai, ca ceva superior pentru sine şi divin, aşa cum făceau inizii şi egiptenii, cM priveşte icu ochi prozaici, numai ca pe ceva ale cărui relaţii servesc spre a face reprezentabille acţiunile omeneşti. Dar ideile lui sînt numai idei de spirit; ele isînt lipsite de energia spiritului, de profunzimea vederii şi de intuiţie substanţială, nnau în ele poezie şi filozofie. Vederile şi învăţăturile lui Esop se dovedesc a fi, fără îndoială, pline de bun-simţ şi înţelepte, ele sînt însă la nivelul unei 'reflectări lipsite de orizont, şi, în loc să plăsmuiască forme libere din spirit liber, degajează un oarecare aspect aplicabil mai lang din materiale date în prealabil, adică din anumite instincte şi impulsuri ale anima-ialoir şi din mici întîmpilări zilnice ; aceasta fiindcă el nu are voie să-şi exprime deschis învăţăturile, neputînd să facă să fie înţelese decât camuflîndu-le oarecum într-o ghicitoare care e în acelaşi timp şi dezlegată. Unui sclav i se datoresc începuturile prozei, prozaic este şi genul acesta întreg.

Gu toate acestea, fabulele lui Esop, aceste străvechi născociri, au trecut aproape la toate popoarele, străbătând toate epocile, şi, oricât s-ar mîndiri naţiunile care au în general fabule în literatura lor icu fabuliştii numeroşi pe care-i au, poemele acestora sînt totuşi, cel mai adesea, reproduoeri ale străvechilor fabule, transcrise doar în forma cerută de gustul epocii respective, iar ceea ce aceşti fabulişti au adăugat ca invenţie la bunurile moştenite a rămas departe în urma originalelor.

b) Dar printre fabulele esopice se găsesc şi multe de acelea care arată o mare lipsă de invenţie şi de elaborare şi care au fost născocite exclusiv în vederea învăţăturii, încât animalele

sau chiar zeii care figurează în ele servesc numai de haină. Dar şi atunci dle sânt departe de a violenta natura animală, aşa cum poate fi cazul la moderni, oa, de exemplu, în fabulele lui
(X,. 499) pfeffel : cea despre un hînciog care îşi .adună toamna provizii, prevedere pe oare alit hînciog n-a avut-io, ajungând, din această cauză, să cerşească şi să flămânzească ; sau fabula cu vulpea, copoiul şi rîsul, desipre oare se povesteşte că s-au înfăţişat înaintea lui Iupiter, fiecare dintre ele cu talentul său unilateral : vulpea cu viclenia, cqpoiul ou mirosul lui fin, rasul cu vederea sa ascuţită ; s-au înfăţişat pentru a obţine o distribuţie egală a darurilor lor naturale, ceea ce li se şi acordă. Apoi ni se spune : „Vulpii îi scade mintea, copoiul nu mai e bun de vânătoare, rîsului cu ochii de Argus i se fiace albeaţă pe ochi". E cu botul contra naturii, şi deci fără sens, să enunţi că unul din hîrciogi nu adună provizii sau că aceste trei animiale ar ajunge în situaţia de a fi egale în privinţa aoum-menţionatelor însuşiri. De aceea mai bună decît acesite fabule este cea desipre furnică şi greier ; mai bună şi ca aceasta este fabula desipre cerbul cu coarne minunate şi cu picioare subţiri.

Astfel de fabule au şi dat naştere obişnuinţei de a considera ca primordială în ifabulă în general

învăţătura şi de a vedea în evenimentul povestit numai un s i m ip li u înveliş, şi deci o întâmplare absolut plăismuită numai în vederea învăţăturii. Astfel de înveşmîntări — mai alias oînd întimpliarea înfăţişată n-iar fi putut nicidecum avea iloc între anumite animale, dacă ţinem seama de firea lor — sânt însă extrem de banale, sânt născociri lipsite de orice semnificaţie. Căci bogăţia de sens a unei fabule nu constă decât în faptul de a conferi elementelor deja existente şi formate încă un înţeles, mai general, aliaturi de cel pe care ele îl au în chip nemijilocit. — Mai departe plecând apoi de la presuipoziţia că esenţa fabulei trebuie căutată exclusiv în faptul că aici acţionează şi vorbesc animalele în locul oamenilor, a fost ridicată întrebarea : în ce constă caracterul atrăgător al **acestui** schimb ? Dar faptul că un om e prezentat cu înfăţişarea unui animali nu poate oferi mare interes şi atracţie cînd este vorba să avem aici ceva mai mult, ori altceva decît ce ne
(X,. *oo) oferă o comedie de maimuţe sau de dini, unde, dimpotrivă, în afară de spectacolul dexterităţii obţinute iprin dresare, singurul interes îl prezintă contrastul dintre natura animală şi aspectul şi acţiunile ei umane. De aceea Breitinger susţine că aici farmecul propriu-zis îl cauzează prodigiosul. Dar în fabu-

lele originare apariţia unor animalle oare vorbesc nu e prezentată oa ceva neobişnuit şi prodigios ori miraculos ; motiv pentru oare şi Leasing onede că introducerea animalelor oferă un mare avantaj pentru i n t e l i g i b i l i t a t e a şi pres-c u r t a ir e a expunerii datorită familiarităţii cu însuşirile animalelor — cu viclenia vullpii, cu mărinimia leului, ou lăcomia şi violenţa lupului —, încât, în locul abstracţiilor : viclean, mărinimos etc, apare îndată o imagine determinată în faţa reprezentării. Acest avantaj nu schimbă totuşi nimic esenţial în relaţiile triviale ale simplei înveşmîntări, şi în linie generală este chiar deziavanatajos să ni se înfăţişeze animale în loc de oameni, fiindcă figura animală rămâne mereu numai o mască, oare, oît priveşte i m t e l i g i b i l i ***t*** a t e a isemnifioaţiei, o ascunde tot atît de mult pe cît o lămureşte.

Cea mai mare fabulă de acest fel ar fi atunci vechea istorie a lui Reineke, vulpea, dar care ca atare mu este fabulă veritabilă.

c) Ga pe o a treia treaptă, putem să anexăm aici încă următorul mod de tratare a fabullei, prin care începem însă să depăşim deja sfera fabulei. înţelesul **bogat** aii unei fabule constă, în general, în faptul de a găsi, printre variatele fenomene naturale, cazuri în stare să servească de bază de placare pentru reflexii generale asupra activităţii şi comportării omeneşti, cu toate că animalicul şi naturalul nu sînt străine de modul de existenţă propriu omului. De altfel, asocierea şi raportarea aşa-numitei morale la cazul individuali rămâne numai chestiune a liberului arbitru şi a capriciului subiectiv şi, de aceea, ea nu implică în iS in e nimic serios. Această latură este cea care x,. 5oi iese în evidenţă pentru sine pe această treaptă. Forma fabulei este luată oa glumă. Goethe a făcut numeroase şi graţioase poezii de felul acesta, poezii pline de **spirit.** într-una din ele, intitulată *Flecarul,* se spune, de exemplu :
„Călărim în lung şi-n lat după plăceri şi treburi, şi-n urmă-ne trăncănitul nu mai conteneşte, lătratul din pline puteri nu are sfîrşit. Aşa vrea oîinele din grajd să ne însoţească într-una, iar răsunetul tare all lătratului lui dovedeşte doar atît : noi călărim". Aici este însă necesar ca figurile naturale la oare s-a recurs să fie prezentate ou caracterul lor particular, ca în fiabulla esopică, şi să înfăţişeze în acţiunile lor stări, pasiuni şi trăsături de caracter omeneşti oare au cea mai apropiată înrudire cu cale animalle. De categoria aceasta ţine mai sus amintitul Reineke, care are elemente de poveste mai

multe decît fabula adevărată. Conţinutul îl oferă o epocă de anarhie şi de neorânduială, epocă a răutăţilor, a slăbiciunii, a infamiei, violenţei şi obrăzniciei, a necredinţei în cele ale religiei, epocă a unei numai aparente domnii a dreptăţii în cele lumeşti, încît învinq pretutindeni vicleşugul, calculul şi egoismul. Acestea sîmt Stările proprii evului mediu, aşa cum s-au dezvoltat ele îndeosebi în Germania. Vasalii cei puternici arată, desigur, oarecare respect faţă de rege ; în fond însă, fiecare fiaioe ce vrea, fură, omoară, asupreşte pe cei slabi, înşală pe rege, ştie să-işi câştige pe seama sa favorurile reginei, încât ansamblul social abia dacă se mai menţine. Acesta e conţinutul oman, oare însă nu este cuprins aici într-o propoziţie abstractă, ci constă într-o totalitate de stări şi de caractere, conţinut oaire, dată fiind natura lui mizerabilă, se dovedeşte a se potrivii cu totul cu natura 502) animalică în a cărei formă el se desfăşoară. Din această cauză, nu are în el nimic supărător faptul de a găsi acest conţinut, încorporat în mod deschis în animalic, în timp ce îmveşmiîntarea lui în forme animalice nu se

înfăţişează nici ea ca un singur caz singular, ci — fiind scos din această singularitate — el cîs-tigă o anumită generalitate, prin oare ne devine intuibllă constatarea : în generali aşa se petrec lucrurile în lumea aceasta. Burlescul rezidă în însăşi această travestire, al cărei caracter comic este amesteoat cu seriozitatea amară a realităţii, întrucât travestirea face plauzibilă în modul cel mai nimerit josnicia omenească, întruchipmd-o în fonme animale şi scoţîhd în evidenţă şi în animalicul pur o mulţime de trăsături dintre cele mai amuzante şi de istorii dintre cele mai stranii, înidît, în ciuda caracterului brutal aii situaţiilor, nu avem în faţa noastră numai un comic forţat şi prost, ci unul real şi serios plăsmuit.

2. PARABOLA, PROVERB, APOLOG

a) Cuprinzînd evenimente din cercul vieţii cotidiene, cărora le atribuie o semnificaţie mai generală şi superioară, p a r a -boli a se înrudeşte cu fabula. Ea urmăreşte să facă inteligibilă această semnificaţie cu ajutorul unor întâmplări oare, considerate pentru sine, sînt de toate zilele.

Dar în acelaşi timp panabola se deosebeşte de fabulă prin faptul că ea nu caută astfel de întâmplări în natură şi în lumea animală, ci în activitatea omenească aşa cum fiecare dim-

tre noi o avem în faţa ochilor ; cazul individuali pe care l-a ales — caz care, dată fiinld particularitatea sa, se înfăţişează mai întâi ca lipsit de însemnătate — îl amplifică, conferindu-i un interes mai general prin trimiterea la o semnificaţie superioară.

Prin aceasta, cuprinsul valoros şi însemnătatea semnificaţiilor pot creşte şi se pot adînci în ce priveşte conţinutul în timp ce, în privinţa formei, începe să apară în măsură mai mare în lumină şi subiectivitatea comparării intenţionate i. sos) şi a evidenţierii învăţăturii generale.

Putem considera ca o parabolă unmărind încă un scop ou totul practic modul la oare a recurs Cyrus (Henodot, I, c. 126) pentru ai face pe perşi să i se alăture lui. Le sicrie acestora să se prezinte într-un anumit loc avînd asupra lor securi. Aici, în prima zi îi iface să cureţe cu muncă grea un cîmp plin de spini. Iar a doua zi, — după ce s-au odihnit şi au făcut baie, Cyrus îi conduce într-o luncă şi-i ospătează bogat cu carne şi vin. Apoi, după ce se ridicară de la masă, Cyrus îi întreabă care zi le-a plăcut mai mult, cea de ieri sau cea de azi ? Toţi au fost pentru cea de azi, care le-a adus numai bine, în timp ce abia trecutul ieri ifusese o zi de oboseală şi de efort. Atunci Cyrus exclamă : „Dacă vreţi să mă urmaţi, se vor înmulţi zilele bune, asemănătoare cu cea de azi ; dacă însă nu vreţi să mă urmaţi, vă aşteaptă munci nenumărate, asemănătoare cu cea de ieri". De un gen înrudit date fiinld semnificaţiile lor, pnezentînd cel mai profund interes şi cea mai mare generalitate, sînt parabolele pe oare le găsim în evanghelie. De exemplu, panabola semănătorului, o poveste avînd ca atare un conţinut neînsemnat şi important numai datorită comparării cu învăţătuna despre cer. în aceste parabole, semnificaţia e totdeauna o învăţătură religioasă, la care întîimplăriile omeneşti, prin care este reprezentată, se raportează cam cum se raportează în fabulele esopice animalicul la omenesc, la ceea ce constituie semnificaţia lui.

Aceeaşi amploare de conţinut o are cunoscuta istorie a lui Boooaoio, folosită de Lessing în *Nathan* la parabola sa despre cele trei indie. Şi aici povestirea, luată ca atare, este cu totul obişnuită, idar este interpretată conferindu-i-se cuprinsul cel (x,. eo«) mai amplu, adică deosebirea şi autenticitatea celor trei religii : evreiască, mahomedană îşi creştină. Acelaşi e cazul în parabolele lui Goethe, spre a aminti cele mai noi apariţii ce intră în această sferă. în *Pasteta de pisică,* de exemplu, unde un brav

buicătar, spre a se afirma şi Ga vânător, ieşi la vînătoare, dar împuşcă un motan în loc de iepure, pe care îrasă, conidimen-tîndu-i bine, îl servi la masă — ceea ce ar fi să se refere la Newton, dar ştiinţa fizicii, victimă a matematicianului, este totuşi ceva mai miilt decît o pisică făcută în zadar piastetă de iepure de către un bucătar. — Aceste parabole ale lui Goethe, ca şi ceea ce a ooimjpus el în genul fabulei, au ajdesiea un ton şugubăţ, prin oare Goethe îşi alungă din suflet ceea ce e neplăcut în viaţă.

b) PROVERBUL

O treaptă de mijloc a acestei sfere o formează prover-b u li. Anume : proverbele pot fi transformate cînid în fabule, cînid în apologuri. Ele cuprind un caz individuali, luat cel mai adesea din cotidianul uman, caz care trelbuie apoi considerat cti semnificaţia lui generallă. De exemplu : „O mină spală pe cealaltă" ; sau : „Fiecare să mătune înaintea porţii sale" ; „Cine sapă groapa altuia, cade însuşi în ea" ; „Geea ce semeni seceri"; „Ceea ce faci găseşti" etc. Aici aparţin şi sentinţele, din care, în timpul din urmă, iarăşi Goethe a făout o mulţime, infinit de graţioase şi adesea pline de profunzime.

Toate acestea nu sînt comparaţii, în sensul că semnificaţia generală şi fenomenul oonioret s-ar găsi separate, faţă în faţă, ci, o dată cu acesta din urmă, este exprimată nemijlocit cea dintîi.

c) APOLOGUL

în al treilea rîmd, a p o li o g u d poate fi considerat ca o parabolă care nu întrebuinţează cazul singular

numai p a r a - 505) boli *c,* pentru a face intuibillă o semnificaţie generală, ci exprimă propoziţia generallă în însăşi această haină, întrucît propoziţia generallă este realmente conţinută în cazul singular, dar care e povestit numai ca un caz singular. în acest sens, *Dumnezeu şi baiadera* a lui Goethe trebuie considerată ca apolog. Aici găsim istoria creştină a Magdallenei pocăite îmbrăcată în reprezentări indice : Baiadera manfestă aceeaşi umilinţă, aceeaşi tărie de iubire şi credinţă, Dumnezeu o încearcă, ea trece cu succes prin încercări şi, în cele din urmă, se mîntuieşite. în apo-

Iqg povestirea este continuată îon aşa fel, că sfîrşitul lui formulează însăşi învăţătura, fără nici o comparaţie, ca, de exempiU, în *Groparul:* Ziua muncă, seara oaspeţi, săptămâni dure, sărbători vesele, să-ţi fie de-acum cuvântul magic.

3. METAMORFOZELE

Al trei 1 ea gen, despre oare trebuie să vorbim alături de fabulă, parabolă, proverb şi apolog, îl formează metamo r-fozele. Fără îndoială, de aparţin genului simbolic-mitologic, dar în acelaşi timp ele opun naturalul în chip explicit spiritualului, întrucît atribuie unui ce existent în chip natural, de exemplu unei stiînci, unui animal, unei flori, unui izvor etc, semnificaţia că sînt d e g r a id ă ir ii şi p e d e p îs e suferite de existenţe spirituale, de ciodîrlie de exemplu, de pieride, de Narcis, de Arethusa, care, în urma unei greşeli, pasiuni, crime, cad în păaat infinit sau durere fără sfârşit, pierziîndu-şi libertatea vieţii spirituale *şi* devenind numai existenţe naturale.

Prin urmare, aici, pe de o parte, naturalul nu este considerat numai în chip exterior şi prozaic, oa simplu munte, izvor, arbore etc, ci i se dă un conţinut oare aparţine unei acţkrai sau unui eveniment ce provine din spirit. Stlînoa nu este numai piatră, oi Niobe oare plânge după copii. Pe de altă parte, această faptă omenească este un păcat oarecare, iar metamorfozarea în simplu fenomen al naturii trebuie privită oa o degradare a spiritualului ,

Din această cauză, metamorfozele acestea

cauză, metamorfozele acestea ale unor inşi umani şi zei în lucruri alle naturii trelbuie să le diisitingem foarte bine de simb o l i c a i m ic o n iş it i e n t ă pnqpriu-zisă. în Egipt, divinul este (în parte contemplat nemijlocit în natura interioară, misterioasă, închisă în sine, a vieţii animale, în parte simbolul propriu-izis este o figură a naturii oare e n e m i j l o ic i t contopită cu o semnificaţie înrudită mai amplă, deşi ea nu trebuie să constituie existenţa reală adecvată a acestei semnificaţii; aceasta fiindcă simbolica inconştientă nu esite încă — după formă, precum şi după conţinutul ei — o intuire liberată spre a deveni spirituală. Metamorfozele, din contră, fac disitimcţia esenţială între natural şi spiritual, constituind sub acest raport trecerea din mitologic ui sinnb o l i c în mitologicul propriu-z i s, oînd îl concepe adică pe acesta din urmă oa plecând în

„ 50»)
26 - C. 123

miturile lui, desigur, de la o existenţă naturală concretă — soare, . mare, fluvii, filări, fenoimenull fecundării, pămiînt —, dar pe oare apoi o separă în chip explicit, degajând conţinutul! interior al fenomenelor naturale şi individualizîindu-l artistic ca pe o putere spiritualizată, în fonma unor zei plăsmuiţii cu chip uman în inte-iriorul şi exteriorul lor. Aşa cum Homer şi Hesiod le-au dat mai întîi grecilor o mitologie, şi anume nu ca pe ceva ce ar cuprinde numai semnificaţia zeilor, nu ca ipe un fel de expunere a unor învăţături morale, fizicale, teologice sau speculative, ci o mitologie ca atare, început al religiei spirituale în întruchipare omenească.

în afară de tratarea cu totul modernă a miticului, în *Meta-* 607) *morfozele* lui Ovidiiu avem un amestec din celle mai eterogene elemente ; în afară de metamorfoze, oare ar putea fi înţelese în general numai ca un gen de reprezentare mitică, iese în evidenţă punctul de vedere specific al acestei foirme îndeosebi în povestirile în care plăsmuiri — considerate de obicei ca simbolice sau chiar întru totul mitice — se înfăţişează transformate în metamorfoze, şi ceea ce alltfeil este unit e prezentat drept opoziţie dintre semnificaţie şi figură şi drept trecere a uneia în cealaltă. Astfel, de exemplu, simbolul frigian îşi egiptean, lupul, e separat de semnificaţia Iui imanentă în aşa fel, încît aceasta este tramsfoirmiată într-o existenţă anterioară, dacă nu în a soarelui, totuşi în aceea a unui rege, iar existenţa de lup e reprezentată ca urmare a unei fapte comise în această existenţă umană. Astfel, şi în cântecul pieriddlor zeii egipteni, berbecul, pisica sînt reprezentate ca figuri de animale în care s-au ascuns, de frică, zeii mitici eleni Iupiter şi Venus. înseşi pieridele, ca pedeapsă pentru a fi cutezat să se ia la întrecere în cântecul lor cu muzele, sînt transformate în igheonoaie.

Pe ide lalltă parte, (metamorfozele, din tcauza determinaţiei mai preaise pe care o inidlude lîn iei conţinutul ce constituie semnificaţia, trebuie distinse, de asemenea, şi de fabulă. în fabulă conexarea propoziţiei morale eu lîinitîimipllarea naturală este p legătură naivă, care nu scoate lîn evidenţă la

elementul naturali valoarea lui de ia nu fi decît naturali — valoare distinctă de spirit —, initroducînldno astfel numai în semnificaţie. Cu toate că există :şi unele (fabule lesopice cane, modificate numai puţin, iar deveni metamorfoze, ca, de exemplu, fabula 42, despre liliac, ispin îşi cufundar, ale icăror instincte sînt derivate din nenorocul avut în întreprinderi anterioare. 1

Cu (aceasta am străbătut acest prim cerc al formei dompa-rative a artei, feluri de artă care îişi iau ca punct de plecare ceea ce e dat, adică fenomene concrete, pentru a se ridica de aici la o semnificaţie mai amplă, înfăţişată în acestea în chip intuitiv. —

B. COMPARAŢII CARE ÎN PROCESUL DE INTUITIVIZARE PLEACĂ DE LA SEMNIFICAŢIE

Dacă în conştiinţă foirana presupusă este separaţia semnificaţiei de figură — formă iîn cuprinsul căreia trebuie isă aibă loc .raportarea acestora —, ise poate începe şi trebuie să se înceapă, dată fiind independenţa atît a uneia, idît îşi a celeilalte laturi, nu numai de la loeea ce există iîn chip exterior, ci tot aitît de mult işii invers, de ilia ce există în chip interior, adică de la 'reprezentări generale, .reflexii, sentimente, principii. Deoarece şi acest interior este, asemenea imaginilor lucrurilor exterioare, ceva dat în conştiinţă şi, fiind iridepenident de exterior, pleacă de la sine însuşi. Acum, icîmd în felul acesta începutul îl constituie semnificaţia, expresia, irealitatea, e laceaa care se înfăţişează ca 'mijloc luat din lumea concretă penltru a determina în mod sensibil semnificaţia care e conţinut abstract, pentru a o face reprezentabilă, intuitivă.

Dar, dată fiind indiferenţa reciprocă a laturilor una faţă de cealaltă, cum am văzut deja mai sus, legătura în care ele sînt puse nu este o apartenenţă necesară în sine şi pentru sine, îşi din această icauză importarea lor, nefiimd obiectiv inerentă lucrului însuşi, este ceva f acut iî n c h i p s u b ii e c t i v, ceva ce nici ninşi imai ascunde caracterul subiectiv, icinl face cunoscut prin feiM reprezentării. Plăsmuirea absolută posedă legătura din-itre conţinut şi formă, suflet şi corp, ica însufleţire concretă, ca unire în sine şi pentru sine ia lamînidurora, întemeiată în conţinut ca şi în formă, în suflet ca şi în corp. Aici însă separaţia părţilor este presupoziţia şi, din această icauză, împreunarea lor nu este decât o înviorare subiectivă a semnificaţiei cu ajiuto-rul unei figuri exterioare acesteia şi o interpretare de asemenea subiectivă a unei existenţe ireale prin (raportarea acesteia la diferite reprezentări, sentimente şi igînduri ale spiritului. De aceea se şi revelează cu deosebire în aceste forme lairta subiectivă a poetului, a aceluia care compune, iar în 'Operele de artă complet

(Xj 509)

eliabonate se poate distinge «nai ales pe această (Latură ce aparţine iluiciiuilui îşi plăsmuirii ilui necesare îşi ce a adăugat aici poetul ca podoabă şi înfrumuseţare. Aceste adaosuri uşor ide recunoscut, (îndeosebi imaginile, simbolurile, alegoriile, 'metamorfozele, sînt celle pentru are pjuitem auzi că este cel mai **inUk** lăudat poetul, cu icare ocazie, iarăşi, o pante dintre laude itrebuie să se irăsfrîngă oarecum asupra pătrunderii îşi fineţei care llnau descoperit şi remarcat, pirecum şi propriul dar de invenţie a'l acestuia. Dar, pe ilkigă operele autentice de iartă, formele -oare aparţin aici au [i]voie isă trencă numai ioa simple accesorii, cum ,am mai spus, cu toate că iîn poeticele de odinioară imai alias aceste iluoruri secundare le găsim itratate ca idlemente poetice.

Oînd deci cele două iliaturi de conexat isînt efectiv indiferente una fiaţă de cealaltă, pentru justificarea (raportării 'subiective şi a comparării ieste nevoie ea figura isă cuprindă lîm conţinutul ei *în* chip înrudit acdleaşi raporturi şi proprietăţi pe oare de include în ea semnificaţia, întrudît prinderea acestei asemănări este urîi-cu! temei de a împreuna semnificaţia tocmai cu această figură determinată şi de a o ifiace iintuibilă prin mijlocirea acesteia.

în sfârşit, cum nu se pleacă ide Ha fenomenul concret din care să ise abstragă o generalitate, ci, invers, se pleacă de la chiar această generalitate, ce urmează isă se oglindească pe sine într-o imagine, semnificaţia câştigă efectiv poziţia de a ise înfăţişa (X,. 510) di-iqpt scopul propriu-ziis şi de a domina imaginea drept mijilocul său de intuitivizare.

Ordinea în care putem trata diversele specii ce ţin de această sferă este următoarea :

în primul r î n d, trdbuie să tratăm despre ghicitoare, specia cea mai înrudită cu treapta precedentă.

î n a li d o i ii e a r î m d, trdbuie examinată a 1 e g o ir i a, în care iese la lumină iîm chip deosebit dominaţia semnificaţiei abstracte asupra figurii exterioare.

In aj treilea rînd, trebuie considerată comparaţia propriu-izisă ; metaf o *t* a, ii ,m a ig i nea şi asemăna r e a.

1. GHICITOAREA

Simbollul ipropriu-zis este enigimiatic în sin e, întiruoît exterioritatea icu ajutorul căreia urmează să fie (înfăţişată intuitiv o semnificaţie generală este încă deosebită de aceasta şi, dm

această cauză, sensul ce trebuie atribuit figurii este supus îndoielii. Ghicitoarea însă aparţine simbolicii conştiente şi se deosebeşte îndată de simbolul propriu-zis prin fiaptul că semnificaţia ei ieste limpede îşi complet c u o o s cută de inventatorul ghicitorii, iar figura care ascunde semnificaţia şi în care aceasta trebuie ghicită este aleasă intenţionat spre această semide-ghizare. Simbolurile veritalbiile isînt, lînainte şi după, probleme nedezlegate, ighicitoiarea, din contră, este în sine şi pentru sine dezlegată, motiv pentru care şi Sancho Panzia spune cu totul just că el preferă să i se dea mai întîi dezlegarea şi numai pe urmă ghicitoarea.

a) P,rin urmare, p x i om u ii lluoru la născocirea ghicitorii şi de la ceea ce se pleacă este sensul conştient, semnificaţia ei.

b) î n a ii d o i 1 e a T î n d, apoi, isînit împreunate în chip disparat şi, prin aceasta, frapant diferite trăsături de iaar,acter Xi. din lumea exterioiară de altfdl cunoscută, care în natură şi în exterioritate în general se găsesc dispersate. Din cauza aceasta, acestora le (lipseşte unitatea subiectivă care să ie cuprindă laolaltă, iar rînduirea lor una lingă allta îşi conexiarea lor intenţionată nu au ca atare nici uin sens îm sine şi pentru sine ; deşi, pe
de altă parte, ele trimit tot atît de explicit ila o unitate, Ila care raportate şi trăsăturile în apairenţă cele ornai eterogene redîiştigă totuşi sens în semnificaţie.

c) Această unitate, subiectul acelor predicate disipersate, este toomai reprezentarea simplă, soluţia a icărei -recunoaştere sau ghicire în iaceastă deghizare aparent compliiiaată constituie sarcina ghicitorii. în această privinţă, ghicitoarea este 'ouvîmtul de spirit conştient ial simbolicii care pune Ila încercare agerimea pătrunderii îşi irqpeziciunea combinaţiei, iar modul ei de reprezentare, în timp ce duce tfa ghicirea enigmaticului, se nimiceşte pe sine prin sine însuşi.

Din această cauză, ghicitoarea ţine mai alias de iartă vorbirii, dar ea îişi poate găsii loc şi iîn artele plastice, în arhitectură, în arta grădinăritului, în pictură. Ca fenomen istoric, ea apare îndeosebi în Orient, în epoca intermediară constituită de perioada de trecere de la simbolica unai puţin icoraştientă ila o înţelepciune şi o generalitate mai conştiente. Popoare şi epoci întregi au găsit desfătare iîn rezolvarea unor astfel de probleme. Ghicitoarea joacă mare rol şi în evul mediu Jia arabi, la scandinavi şi în poezia germană, de exemplu în întrecerea cîntăreţiioir de la

Wartbuiig. Im lepoca modernă, ea a coborît, devenind imai mult un mijloc de distracţie şi simplu amuzament de isocietate.

Putem ainexa Ha ghicitoare acdl infinit ide întins cîmp a!l cuvinteloir de spirit, care privesc (forma jocullui de cuvinte, ia qpi-gramei (referitor Ha o anumită stare dată, la o întâmplare, Ia un (X,. 8i2) obiect oareoare. Aici avem : ide o parte un obiect indiferent oarecare, de altă parte o idee subită, (subiectivă, care scoate pe neaşteptate îm evidenţă un lasouţiş deosebit, o latură, un aspect al obiectului trecut imai (înainte neobservat, aspect pe care-! aşază într-o altă lumină prin noua însemnătate ce i se atribuie.

2. ALEGORIA

(Contrarul ghicitorii, căci porneşte de la generalitatea semnificaţiei, este, lîn cuprinsul prezentei sfere, a (l e g o r i a. Fără îndoială, îşi ea caută să facă mai intuitive proprietăţile determinate ale unei (reprezentări generale cu ajutorul unor proprietăţi înrudite ale unor obiecte oomcrete îşi sensibile, dar nu spre a le camufla pe jumătate propunînd probleme enigmatice, ci cu scopul (tocmai opus, ,ail limpezimii complete ; înaît exterioritatea de care se foloseşte alegoria (trebuie să prezinte cea mai mare transparenţă posibilă pentru semnificaţia care este să fie înfăţişată îm ea.

a) De aceea prima ei operaţie este personificarea, îşi deci conceperea ca s u b i e c t a unor stări sau lînsuşiri generale, abstracte, atît din (lumea umană, cît şi din lumea naturală, cum sînt religie, iubire, justiţie, dezbinare, igilorie, irăzboi, (pace, primăvară, vară, toamnă, iarnă, irenume. Dar 'această subiectivitate nu este nici după conţinutul îşi nici după forma ei exterioară un subiect sau individ în ea însăşi, ci rămîne abstracţie a unei reprezentări generale care nu conţine idecît f o r m a goală a subiectivităţii şi trebuie numită oarecum numai subiect gramatic. O fiinţă alegorică, oriicît i sar da figură omenească, nu atinge nici individualitatea concretă a unui izeu 'grec, -nici pe aceea a unui isfînt sau a unui (subiect -oareoare, fiindcă subiectivitatea, pentru a face această figură congruentă cu abstracţia semnificaţiei *ci,* se vede nevoită ;s-o scobească atît de mult, înoît să (X,. u» dispară din ea

orice individualitate determinată. De aceea alegoria -este acuzată, cu bună dreptate, că e -rece şi stearpă şi, daltă fiind natura intelectual abstractă a semnificaţiilor ei, ea

este şi iîtn privinţa invenţiei imai mult o chestiune a intelectului deoît a intuiţiei concrete îşi a profunzimii sufleteşti ia imaginaţiei. Poeţi ca V-kigil irecurg cu precădene Ha fiinţe alegorice din cauză că inu ştiu crea izei individualii cum sdnt cei homerici.

b) Dar, iî n al d oi l ea r înid, semnificaţiile .alegoricului, deşi abstracte, isîmt lîn acelaşi itimp d e ,t e ir m i m a t e, şi numai prin acest mod-detenminat al lor cognoscibile, încît expresia acesitor particularităţi, nefiind inclusă nemijlocit în reprezentarea mai lîntîi numai în *g* e n e ir a 11 perisonificată, trebuie să se înfăţişeze ipenitru sine alături de subiect ca predicate lămuritoare alle .acestuia. Această separare a subiectului de predicat, a (generalităţii de particularitate constituie al doilea aspect al caracterului rece al alegoriei. Intuitiviaarea (însuşirilor mai precis indicate este loialtă din manifestănile, efectele îşi urmările care ies în evidenţă din semnificaţie dînd aceasta devine reală în existenţa concretă sau din instrumentele şi mijloacele de care se foloseşte semnificaţia !în ,realkarea sa efectivă. De exemiplu, lupta şi războiul siînt indicaite prin anme, (săbii, (tunuri, trompete, steaguri ; anotimipuirile prin florile şi fructele oare abundă sub influenţa binefăcătoare îndeosebi a primăverii, respectiv a verii sau a toamnei. Astfel de obiecte pot avea apoi, la iiiîindul lor, numai raportări simbolice, aşa cum, de exemplu, justiţia este înfăţişată prin iballianţă îşi legătuna lla ochi sau moartea prin ceasul de nisip şi coasă, lîintrucît însă iîn alegorie semnificaţia este dominantă, iar inituitivizarea îi este tot atît de abstract subordonată pe cît de simplă abstracţie este îinsăşi lallqgaria, figura unor asbfdl de moduri-determinate dobîodeşte aici numai valloarea unui atribut.

e) iîn ifalull acesta, alegoria ieste săracă isub ambele ci aspecte. (X,. Personificarea ei generală este goallă, exterioritatea determinată este numai un semn oare, considerat pentru sine, ou mai are nici o semnificaţie, iar punctul ei central, care ar trebui să cuprindă laolaltă în sine (diversitatea atributdlor, mu are forţa unei unităţi subiective care lîn existenţa sa -concretă să ise plăsmuiască pe sine însăşi şi să se raporteze la sine însăşi, ci acest punct central devine o formă numai abstractă, ifonmă ia cărei umplere cu astfel de particularităţi coborîte la nivdluil unor atribute rămîne ceva exterior. Aşadar, nici pentru alegorie mu e iuioru serios natura independentă a conţinutului (în icare ea îşi personifică abstracţiile şi semnificaţia lor ; în consecinţă, n-ar trebui propriu-zis să se dea forma unei fiinţe alegorice conţinutului a ceea ce e îin

sine şi pentru sine independent. Dike a anticilor, de exemplu, nu trebuie numită alegorie ; ea este necesitatea universală, dreptatea veşnică, subiectul universali puternic, absoluta substanţialitate a raporturilor naturii îşi a vieţii spirituale, şi deci ceea ce este absolut independent însuşi, de care -trebuie să asculte indivizii, «eii, ca şi oamenii. Domnul Frederic von Sdilegel, aşa cum observam deja mai sus, a enunţat, desigur, că orice operă de artă trebuie să fie o alegorie, dar această expresie nu e adevărată dedt dacă ea are numai înţelesul că orice operă de artă trebuie să conţină o idee generală işi o semnificaţie adevărată în sine (însăşi. Din contră, ceea ce am numit n o i aici alegorie este un mod de reprezentare subordonat în conţinut ca şi în formă şi care corespunde numai în chip imperfect conceptului artei. Căci orice eveniment şi complicaţie omenească, orice raport, orice situaţie are în sine o generalitate oarecare, generalitate ce poate fi abstractă ca generalitate, dar astfel de abstracţii le avem deja şi altfel în conştiinţă, iar iîn artă nu poate fi vorba ca acestea să fie tratate în generalitatea lor prozaică şi cu însemnătatea lor exterioară ; alagoria nu atinge decît acest nivel.

[x]i. [616'] Winckeknann ia sioris şi el o operă 'lipsită ide .maturitate des-pre alegorie, operă în care — confundînd însă iîn bună parte simbol şi alegorie — înşiră o mulţime de alegorii.

Intre diferitele arte în cuprinsul cărora întâlnim ireprezen-tărj alegorice, poezia greşeşte eînd irecunge (la astfel de mijloace, în timp ce sculptura nu se poate realiza pretutindeni fără acestea şi îndeosebi sculptura modernă, care admite adesea maniera portretului, şi deci, pentru a indica mai precis multiplele .relaţii îjn care -se găseşte individul reprezentat, se vede nevoită să se servească ide figuri ailegorice. La statuia ilui Blucher, de exemplu, ridicată aici la Berlin, vedem geniul gloriei, al victoriei, cu toate că privitor la acţiunea generală a războiului de dlibe-rare acest element alegoric este evitat şi printr-o serie de scene singulare, ca, de exemplu, isoerna plecării armatei, a manşiului, a ireînitoarcerii victorioase. în general însă, în statuile-portret se recurge cu plăcere la procedeul de a înveli şia diversifica cu alegorii o simplă coloană. Cei vechi, dimpotrivă, se serveau, de exemplu la sarcofage,

mai mult de reprezentări mitologice, ca aceea a somnului, a morţii etc.
Alegoria aparţine *m* genera! mai puţin artei antice decît celei medievale romantice, deşi, ca alegorie, ea nu este piropriu-

(X„.
zis ceva romantic. Această prezenţă frecventă ia concepţiei alegorice mi această -epocă poate fi explicată în chipul următor. Pe de o parte, evul mediu are drept conţinut .all său individualitatea particulară cu scopurile ei subiective, dragostea şi onoarea, cu promisiunile ei făcute lui Dumnezeu, - cu vagabondajek şi aventurile ei. Diversitatea acestor indivizi numeroşi şi întîmplări oferă imaginaţiei un joc amplu pentru născocirea şi dezvoltarea unor conflicte şi soluţii accidentale şi arbitrare. în faţa variatelor aventuri se află însă generalul relaţiilor vieţii şi all stărilor, care nu este individualizat ca fiind zei de sine stătători, cum era la antici, şi oare din cauza aceasta se înfăţişează pentru sioe uşor şi naturali izolat în generalitatea lui, aliaturi de acele personalităţi particulare îşi de figurile lor particulare, şi de întîm-plărille Ila care ele participă. Cînd **artistul** are în reprezentarea sa astfel de generalităţi şi nu vrea să le îmbrace în forma accidentală acum descrisă, nu-i rămiîne altceva deaît modul de reprezentare alegoric. Tot aşa se petrec lucrurile şi iîn domeniul religios. Măria, Hristos, faptele şi soarta apostolilor, sfinţii cu penitenţele şi martiriul lor isînt, desigur, şi aici indivizi cu totul determinaţi, dar creştinismul are de-a face în imod qgal şi cu esenţiala taţi spirituale generale, -care nu pot fi întrupate în mo-dulndeterminat-de-a-fi ,all persoanelor realle, vii, căci ele trebuie să fie reprezentate tocmai ca redaţii genera 1 e, de exemplu oa dragoste, credinţă, speranţă. în general, adevărurile şi dogmele creştinismului sînt cunoscute pentru sine în chip religios şi unul dintre principalele interese pe caire-il prezintă poezia constă în faptul oa aceste învăţături să fie înfăţişate ca învăţături universale, ca adevărul să fie cunoscut ca adevăr univeirisal. Dar atunci reprezentarea concretă trebuie să ră-mînă secundară îşi exterioară conţinutului însuşi, iar alegoria este forma care satisface cel mai uşor şi mai potrivit această cerinţă. în acest înţeles, Dante, în a sa *Comedie divină,* are mult alegoric. Astfel, de exemplu, teologia apare la el contopită cu imaginea iubitei sale Beatrice. Această personificare oscilează însă — şi .aceasta e ceea ce constituie frumosul în a — între alegoria propriu-zisă şi transfigurarea iubitei lui din tinereţe. In al noulea an al vieţii sale o văzu el pentru prima dată. Ea nu-i apăru ca fiica unui om muritor, ci oa fiica lui Dumnezeu. Natura lui fierbinte de italian se aprinse pentru Beatrice de o pasiune care nu s-a mai stins niciodată. Şi, cum ea trezi în el geniul poeziei, Dante îi ridică — după ce cu moartea ei x„

timpurie pierdu tot ce a avut mai scump — fin opera principală a întregii sale vieţi acdl minunat monument acestei ireligii interioare, subiective a inimii sale.

; 3. METAFORA, IMAGINE, ASEMĂNARE

A treia sferă, aliaturi de 'ghicitoare şi de alegorie, este figurativul în generali. Ghicitoarea încă mai ascunde semnificaţia pentru sine cunoscută, iar îmbrăcarea ei în trăsături de caracter înrudite, deşi eterogene şi îndepărtate, rămîne încă lucrul principal. Alegoria, din contră, face din claritatea semnificaţiei scop unic dominant în iasă măsură, că personificarea şi atributele ei apar coborâte la nivelul unor simple semne exterioare. Figurativul ansă îmbină această claritate a alegoricului cu menţionatul haz al ghicitorii. Semnificaţia ce se înfăţişează conştiinţei figurativul o face intuibilă în fortma unei exterioriţăţi înrudite, încât nu se produc totuşi pe calea (aceasta probleme de descifrat, ci ia naştere figurativul, datorită căruia semnificaţia reprezentată transpare desăvînşit luminoasă, revelandu-se îndată ca ceea ce este ea.

a) METAFORA

Mai î n t î i, în ce priveşte metafora, ea trebuie considerată deja în sine ica o asemănare, întrucât ea exprimă semnificaţia dară pentru sine însăşi cu ajutorul unui fenomen al realităţii concrete, fenomen comparabil cu ea, căci e asemănător, în comparaţie, oa atare, le avem însă pe amândouă, adică semnificaţia propriu-zisă îşi imaginea, despărţite precis una de alta, în timp ce această separaţie, deşi în sine prezentă, nu este încă afirmată ân imetaforă. Motiv pentru care şi Aristotdl distinge deja comparaţia de metaforă, spunând că în prima se află tadăugat un „ca" absent din aceasta din urmă. Anume, expresia metaforică ifiormulează numai u n a dintre ¡ BIS) laturi, imaginea ; diar in legătura în care e Moşită imaginea rezidă atât de aproape semnificaţia despre care e vorba, încât aceasta, oarecum fără a fi separată direct de imagine, este dată nemijlocit îşi în 'acelaşi timp. Gînd auzim : „primăvara acestor obraji" sau : „ o mare de lacrimi", ni se impune cu necesitate să nu luăm aoetste expresii iîn

sens propriu, ci numai oa pe nişte

imagini ale căror semnificaţii legătura ni le indică de asemenea explicit. în simbol şi în alegorie relaţia sensului cu figura exterioară nu e aitît de nemijlocită şi de necesară. Celor nouă trepte ale unei scări egiptene şi altor o sută de alte lucruri, nu pot să le (găsească semnificaţie, simbolică decât iniţiaţii, ştiutorii şi învăţaţii, care, invers, descoperă ceva mistic si simbolic unde n-ar fi nevoie să se caute aşa ceva, fiindcă nu există ; lucru oare i s-a putut întâmpla uneori îşi iubitului meu prieten Creuzer, ca şi neoplatonieienilor şi comentatorilor lui Dante. —
*) .Cuprinsul, forma de diferite feluri a metaforei sînt infinite, dar determinaţia ei este simplă. Ea este o comparaţie ou totul presiountată, îmtrudît ea nu opune una alteia imaginea şi semnificaţia, ci prezintă numai imaginea, iar înţelesul propriu - z i s al acesteia 91 şterge, făcînd să fie îndată cunoscută limpede **fin** imagine iînsăşi, îşi cu ajutorul legăturii în oare ea apare, semnificaţia realmente vizată, ou toate că aceasta nu este indicată explicit.
Dar, cum sensul astfel figurat «reiese numai din legătura în care se ,găseşite imaginea, semnificaţia exprimată îin metaforă nu poate pretinde să aibă valoarea unei (reprezentări artistice independente, ci numai valoarea unei reprezentări incidentale, îneît metafora nu se poate înfăţişa din acest motiv în mare măsură dedît ca decor exterior al unei opere de artă pentru sine independente.
p) 'Metaforicul îşi găseşte principala lui aplicare în expresia verbală, pe icare, în această privinţă, o pultem examina sub următoarele aspecte :
aa) în primul rând orice limbă posedă deja în sine însăşi o mulţime de metafore. Acestea se produc prin faptul că un cuvînt, care nu înseamnă iniţial dedît ceva de natură cu totul sensibilă, este transpus asupra a ceea ce e spirituali. „A prin-de ", „a cuprind e", şi în general multe cuvinte referitoare la cunoaştere, au, în ce priveşte înţelesul propriu al lor, un conţinut absolut sensibil, înţeles care ulterior este părăsit şi schimbat contra unei semnificaţii spirituale. Primul sens al **cuvântului** este sensibil, all doilea spiritual.
PP) Dar încetul cu încetul disipare în uzul unui astfel de cuvînt metaforicul, care se transformă în urma obişnuinţei din expresie improprie întru-nia proprie, antracit imagine şi semnificaţie — dată fiind obişnuinţa de a prinde în prima numai pe aceasta a doua — nu se mai disting una de alta, iar imaginea, in
(X,. 519)

loc să ne dea o intuiţie concretă, nu ne dă nemijlocit decît însăşi semnificaţia abstractă. De exemplu, cînd trebuie să luăm „a cuprinde" în sens psihic, nu ne vine de loc în minte să ne mai gînidim totodată la apucarea sensibilă, concretă, cu mîina. în limbile vii aceasltă deosebire dintoe metaforele reale şi cele coborâte deja prin «uzare la nivelul expresiilor proprii este uşor de stabilit. Din contră, icînd e vorba de limbile moarte, lucrul acesta e dificili, fiindcă aici simpla etimologie nu poate decide în ultima instanţă, întrucît nu e vorba de prima origine, şi în general de dezvoltarea mai dqparte a limbii, ci este vorba dacă, întrebuinţat fiind în domeniul spiritual si conferindu-i-se o semnificaţie spirituală, un cuvînt care se înfăţişează cu totul plastic şi intuitiv nu prea şi-a pierdut, deja chiar în cursul vieţii limbii, această primă semnificaţie sensibilă a lui şi amintirea ei,
YY) Cînd acesta este icazuil, născocirea unor noi metafore, ticluite explicit de către imaginaţia poetică, e necesară. Sarcina» [B20)] principală a acestei invenţii rezidă, î n p r i m u l r î n d, în transferarea în mod intuitiv a fenomenelor, activităţilor şi stărilor unei sfere superioare asupra conţinutului unor regiuni inferioare şi lîn reprezentarea semnificaţiilor acesteia din unmă în forma şi chipul regiunilor superioare. Organicul, de exemplu, este în sine însuşi de valoare superioară anorgaoiiouliuii, şi înfăţişarea a ceea ce e mort în forma fenomenelor vii iridică expresia. Deja Firdusi spunea : „Tăişul săbiei rodie mănîncă creierul leului şi bea slîngele întunecat al cutezătorului". — ,: Acelaşi lucru se produce în grad mai înalt cînd naturalul şi sensibilul este redat figurat în forma unor fenomene spiritual e, fiind înălţat şi înnobilat prin aceasltă. E fapt cu totul curent să vorbim în acest sens de „cîmpii surâzătoare", de „torent m î n i o s", sau să spunem cu Calderon : „Valurile gemeau sub povara grea a corăbiilor". Ceea ce nu-i aparţine decît omului este folosit aici pentru ia exprima ceea ce ţine de natură. Poeţii romani fac şi ei uz de acest fel de metafore. Visr-gi'liu, de exemplu, spunea (lîn *Georgice,* III, v. 132) : „Quum gra-viter tunsis gemit area ifirugibus". [„Cînd igeme greu ograda de cerealele treierate].
în a li d o i l e a r î n d, invers : spiritualul este şi di mai

accesibil intuiţiei cu ajutorul imaginilor unor obiecte ale naturii.
Astfel de figurări pot însă degenera uşor în ceva preţios,
căutat şi în simplu joc, atunci dnd ceea ce în sine şi pentru sine

e .'lipsit de viaţă se înfăţişează în plus şi personificat, atribuin-du-i-se icu toată seriozitatea o astfel de activitate spirituallă. Mai ales italienii s-au lăsat tîrîţi în astfel de fantasmagorii, si nici Shiakespeare nu e cu totul scutit de aşa ceva, cînd, de exemplu, în scena I actu] V, din *Richard al ll-lea,* îl face pe rege să spună la despărţirea de soţia sa : „Chiar şi nesimţitoarele incendii vor simpatiza cu (glasul trist al limbii care mişcă şi, miloase, vor îmbll'înzi cu lacrimile lor văpaia focului, şi în parte vor jeli în cenuşă, iar în parte vor deveni nqgire cărbune din cauza detronării unui rege dnept".
y) iîn sfiîirşit, icît priveşite sicqpul şi interesul metaforicului, x,. 52» cuvîmtul propriu este o expresie pentru sine inteligibilă, iar metaforma este o altă expresie, şi deci ne putem întreba : la ce această dulblă expresie? iSau, ceea ce e tot una : la ce serveşte metaforicul care posedă iîn sine această dualitate? De obicei se spune că metaforele ar fi întrebuinţate de dragul unei reprezentări poetice mai vii, iar această vioiciune e mai ales o recomandaţie făoută de Heine. Vioiul constă în intuibilitate ca posibilitate de reprezentare precisă, aare înlătură aaraoterul nedetenminat al cuvântului totdeauna general, fâeîmd, cu ajutorul imaginilor, ceva sensibil din dl. Fără îndoială, în metafore .rezidă o vioiciune mai mare decîit în expresiile proprii obişnuite, dar adevărata viaţă nu trebuie căutată în metaforele răzleţe sau înşirate una după cealaltă, metafore al căror caracter figurat poate cuprinde, desigur, un raport care introduce în chip norocos în expresie o claritate intuitivă şi în aceiaşi timp o precizie superioară, dar care — atunci cînd şi fiecare moment de amănunt este figurat pentru sine — îngreuiază de asemenea întregul, înăbuşindu-l sub greutatea amănuntelor.
De aceea, ca sens si scop al dicţiunii metaforice în general, trebuie considerată — cum va fi neoesar să arătăm mai de aproape la comparaţie — nevoia şi puterea spiritului şi sufletului care nu se mulţumesc cu ceea ce e simplu şi dbişnuit, ci se %-tuează deasupra acestora, pentru a merge înainte, la altceva, a zăbovi la ceea ce este diferit îşi a uni ceea ce e dublu. Această unire are ea însăşi, ila rândul ei, un temei complex.
aa) în primul riînd, temeiul 11 ai it ă ir i ,r i i, întruoît sufletul şi pasiunea, pline şi mişcate în ele însele, vor să facă intuibilă această putere a lor, pe de o parte prin mărire sensibilă, pe de altă parte vor să exprime în cele mai variate imagini propria lor existenţă agitată îşi zăbovirea lor în cuprinsul unor multiple

. 522) reprezentări ; şi aceasta recurgând la felurite fenomene înrudite, alese din lumea exterioară. — De exemplu, în rugăciunea către cruce a lui iCalderon, Iulia spune când vede cadavrul fratelui ei ucis tocmai atunci, iar iubitul ei Eusebio, ucigaşul lui Liardo, stă în faţa ei : „Mult aş dori să-nchiid ochii ân faţa sângelui nevinovat care s tr i *g* â răzbunare, răspândit, profuziune de g a -r o a f e, ic a puipu-r a, pe pământ. Aş dori să te cred iertat de lacrimile oe le verşi. Dar rănile şi ochii sânt guri care nu ştiu ce-i minciuna".
Mult mai îngrozit la vederea ei cînd Iulia, ân cele din urmă, vrea să i se abandoneze, pasionatul Eusehio strigă: „Flăcări ţîşnesc din ai ităi ochi, suflul oftatului tău arde; fiecare cuvânt e un v u 1 ic ia *n,* orice if ir de păr ţi-e xază de fulger; orice vorbă-i moarte, şi iad este dezmierdarea ta. Crucea de pe pieptul tău mă umple de groază ca un semn venit de sus". Agitaţia sufletului este aceea care aşază îndată o altă ima-* gine ân locul a ceea ce e nemijlocit intuit şi care abia poate pune capăt acesitei căutări şi găsiri a unor mereu noi feluri de exprimare a intensităţii sale.
(3(3) A1 d o i 1 e a temei al metaforicului rezidă în faptul că spiritul, pe care mişcarea sa interioară îl face să se adâncească ân contemplarea unor obiecte înrudite, vrea în acelaşi timp să se libereze de exterioritatea acestora, întrucât el se caută pe sine în ceea ce este exterior, îl spiritualizează pe acesta şi, în timp ce îşi dă sieşi şi pasiunii sale întruchiparea frumuseţii, el dovedeşte acum că are forţa să reprezinte artistic şi înălţarea sa deasupra acestei pasiuni.
j. B28) yy) j_n $_a$ii treilea irînd însă, expresia metaforică
poate lua naştere şi din simpla plăcere voluptoasă a imaginaţiei, care nu poate nici înfăţişa un obiect oarecare în forma lui proprie, nici fixa o semnificaţie în forma ei simplă, nefigunată, ci caută pretutindeni intuirea a ceva concret, înrudit ; sau expresia metaforică poate proveni şi din bunul plac al unei voinţe arbitrare, subiective, care, pentru a evita ceea ce e obişnuit, cedează seducţiei picante care nu se mulţumeşte pină ce nu-i reuşeşte să descopere trăsături înrudite chiar în ceea ce aparent este

absolut eterogen si ân felul acesta să combine în chip surprinzător notele cele mai îndepărtate una de alita.

In această legătură de idei să facem observaţia că, în general, se deosebeşte mai puţin stilul prozaic de cel p o e t i ic prin preponderenţa expresiei proprii, respectiv a cellei

metaforice, decât se deosebeşte prin această preponderenţă mai curând stilul a n t i c de cel m o d e ,r in. Nu numai filozofii greci, ca Platan şi Aristotel, sau marii istorici şi oratori, ca Tuci-dide şi Demos teme, ci şi marii poeţi, ca Homer, Sofodle — deşi întîlnim la ei şi comparaţii —, întrebuinţează aproape exclusiv expresii proprii. Severitatea şi puritatea lor plastică nu tolerează un amestec ca acela pe oare-l conţine metaforicul şi nu le îngăduie ca, părăsind elementul unitar ţîşnit din simpla şi perfect încheiata primă inspiraţie artistică, să se plimbe încoace şi încolo pentru ansi culege de aici şi de-acolo aşa-numite floricele ale expresiei. Metafora este însă totdeauna o întrerupere a mersului reprezentărilor şi o permanentă dispensiune, căci ea trezeşte şi juxtapune imaginii oare nu aparţin nemijlocit obiectului şi semnificaţiei, şi care de aceea trec de la acestea la ceea oe e înrudit şi străin. De uzul prea frecvent al metaforei în proză îi îndepărta pe cei vechi perfecta claritate şi supleţe a limbii lor, iar în poezie desăvârşitul şi sigurul lor simţ al formei.

Dimpotrivă, Orientul îndeosebi, şi mai ales poezia maho- (Si-624 medană de mai tîrziu pe de o parte, iar, pe de altă parte poezia modernă sânt cele oare s-au folosit de expresia improprie, fiind chiar nevoite să recurgă la ea. Shakespeare, de exemplu, este foarte metaforic ân dicţiunea sa. Şi spaniolii, care sub acest raport au alunecat pînă la exagerările şi îngrămădirile celle mai lipsite de gust, iubesc bogăţia înfloriturilor ; tot aşa Jean Paul ; Goethe mai puţin, dată fiind plasticitatea lui limpede şi egială. Schiller nţă e chiar şi în proză foarte bolgiat în imagini şi metafore, ceea ce la dl provine mai mult din străduinţa de a exprima concepte profunde pe seama reprezentării, fără a merge pînă la expresia propriu-zis filozofică a ideii. Aici îşi găseşte copia sa în viaţa prezentă unitatea speculativă în sine raţională.

b) IMAGINEA

între metaforă, pe de o parte, şi asemănare, pe de altă pairte, putem situa imaginea. Fiindcă ea are cu metafora o înrudire atât de apropiată, îneît propriu-zis nu este decât o metaforă amănunţită, care obţine prin aceasta şi o mare asemănare cu oomparaţia, dar cu deosebire că la ceea ce e figurat ca 'atare semnificaţia nu este înfăţişată pentru sine însăşi şi opusă exteriorităţii concrete explicit compariate cu ea. Imaginea

ia mai cu seamă naştere atunci oînd două fenomene sau stări, mai mult de sine s t ă t ă t o a *x* e considerate pentru sine, sînt contopite astfel, îmcît una din dle furnizează semnificaţia care e făcută sesizabilă cu ajutorul imaginii celeilalte. Principalul, determinaţia fundamentală, o constituie aici deci f i i n -ţa-pentru-sine, separarea diferitelor sfere de unde sînt luate semnificaţia şi imaginea ei, iar ceea ce e comun, însuşirile, relaţiile etc, nu reprezintă, ca în simbol, însuşi universalul nedeterminat şi substanţialul însuşi, ci existenţa conex „525) cretă auitadeteraninată afcît pe o latură cît şi pe cealaltă.

a) în această privinţă, imaginea poate avea ca semnificaţie a sa o întreagă serie de stări, activităţi, produceri, feluri de existenţă etc. şi să le facă intuibile cu ajutorul unei serii similare luate dintr-un cenc independent sau înrudit, fără a exprima o semnificaţie ca atare în cuprinsul imaginii însăşi. Acestui gen îi aparţine, de exemplu, poezia lui Goethe *Cîntecul lui Maho-med*. Numai titlul ne arată că aici e reprezentată în chipul unul izvor ce ţîşneşte din stâncă şi se aruncă, proaspăt şi tînăr, paste tancuri în adâncuri, reapare la şes împreună cu izvoare şi pîraie unite cu el, culege în drum filuvii-firaţi, dă numele său la ţări, vede răsărind oraşe sub pasul său, până ce toate aceste lucruri măreţe, pe fraţii săi, comorile sale, îşi pe copiii săi, le oferă plin de dragoste şi voioşie creatorului aşteptat, zic : numai titlul ne arată că în această splenididă şi amplă imagine a unui fluviu puternic este reprezentată impresionant apariţia îndrăzneaţă a lui Mahomed, rapida răspândire a învăţăturii lui şi plănuita convertire a tuturor pqpoanelor la o u n i c ă credinţă. De acelaşi gen sînt şi numeroase xenii ale lui Goethe şi Schiller, cuviinţe în pante amare, in parte glumeţe lia adresa publicului şi a autorilor. Astfel, se spune, de exemplu : „în taină frămîntiat-iam iarbă de puşcă, cărbune şi sulf ; perforat-am ţevi, să vă şi placă deci focul de artificii. Urnele dintre 'acestea urcă în formă de mingi luminoase, iar altele and ; pe uneJle le aruncăm doar jucîndu-ne, ca ochiul să-l înveselească". Multe dintre aceste xenii sînt, de fapt, rachete incendiare tşi au cauzat supărare, spre mai marea îndîntare a părţii mai bune a publicului, care s-a bucurat cîmd plebea mediocră şi rea — timp îndelungat plină de îngîmfare şi având cuviînt hotărâtor — fu lovită, cum trebuia, peste gură şi i se administra din cap pînă-n picioare un duş rece. (x„ 526) 3) Dar în aceste din urmă exemple este vizibilă deja o a

doua latură care trebuie scoasă în evidenţă cu privire la ceea

ce e figurat. Anume, conţinutul este aici un subieat care acţionează, produce obiecte, trece prin anume sitari şi care acum nu e figuirat ca subiect, ci este figurat numai sub aspectul a ceea ce el face, acţionează, i se întîmpilă, în timp ce el însuşi, ca subiect, este introdus în chip nefigurat, confer,indu-:se forma expresiei figurate numai acţiunilor şi relaţiilor ce-i sînt proprii. Şi aici, ca la imagine în general, nu e despărţită î n t ir e a g a semnificaţie de haina ei, ci singur subiectul este scos în evidenţă pentru sine, în timp ce conţinutul lui determinat primeşte îndată formă figurată, încît subiectul este reprezentat ca şi cînd ar produce el însuşi, în această fonmă de existenţă figurată a sa, obiectele şi acţiunile. Subiectului explicit numit i se atribuie caracter metaforic. AGest amestec de pnqpriu şi impropriu a fost adesea condamnat, dar temeiurile acestei condamnări sînt slabe, y) Mai ales orientalii arată mare îndrăzneală în acest *gen* al figuratului, iîntrudît ei leagă laolaltă îşi împlinesc iîntr-0 imagine existenţe ce sînt cu totul independente una de alta. Astfel, Hafiz spune odată : „Mersul lumii este iatagan plin de sânge, picăturile ce cad de pe dl sînt coroane". Iar în alt loc : „Sabia soarelui varsă în aurora sîngele nopţii pe care a învins-o". Tot astfel se spune : „Nimeni n-a tras la o parte ca Hafiz vălul de pe obrajii gîndurillor de dînd omul a încîrliomţat buclele mireselor cuvântului". Sensul acestei imagini pare a fi acesta : gîndul este mireasa cuvântului (Rlopstock, de exemplu, numeşte cuvîntul frate igeamăn al gândului), şi, de oînd omul a împodobit această mireasă cu cuvinte încîrlionţate, n-a fost nimeni mai destoinic decît Hafiz să facă să iasă limpede la lumină, în frumuseţea sa nevoallată, gîndul astfel împodobit.

c) ASEMĂNAREA

De la aces*t din urmă fel de imagini putem trece nemijlocit mai departe, la asemănare. Deoarece în ea începe deja, prin faptul că subiectul imaginii este numit, exprimarea independentă şi nefigurată a semnificaţiei. Deosebirea dintre imagine şi asemănare rezidă însă în faptul că, în asemănare, tot ceea ce imaginea înfăţişează exclusiv în formă figurată poate obţine pentru sine o exprimare independentă şi în forma sa abstractă ca semnificaţie, exprimare ce apare astfel alături de imagine şi e comparată cu aceasta. Metafora şi imaginea fac intuibile

j, 527)
:Î7 - c. 123

semnificaţiile fără să le formuleze, încît numai legătura în care sînt întâlnite metaforele şi imaginile arată deschis ce anume se intenţionează să se exprime prin ele. în asemănare, dimpotrivă, ambele laturi, imagine şi semnificaţie, sînt complet separate, şi anume mai mult sau mai puţin amănunţit în ce priveşte fie imaginea, fie semnificaţia ; fiecare dintre acestea este prezentată pentru sine şi numai astfel separate sînt ele raportate una la cealaltă din cauza similitudinilor conţinutului lor.

Sub acest raport, asemănarea poate fi, în parte, numită simplă şi gratuită repetiţie, întrucît unul şi acelaşi conţinut vine reprezentat în dublă, ba în triplă şi cvadruplă formă ; în parte ea poate fi considerată drept s u r p li u s, adesea plictisitor, dat fiind faptul că semnificaţia este deja dată pentru sine şi nu are nevoie să mai fie întruchipată şi altfel penltru a fi înţeleasă. De aceea, cînd e vorba de comparaţie ca atare, se pune şi mai mult deoît la imagine şi la metaforă întrebarea : oare eşte interesul esenţiali şi scopul întrebuinţării asemănărilor singulare sau multiple ? Deoarece numai de dragul vioiciunii, cum se crede de obioei, asemănările trebuie folosite tot atît de puţin ca şi pentru a obţine prin ele o mai mare olaritate. Dimpotrivă, prea x,, 628) adesea asemănările fac poezia spălăcită şi greoaie şi o simplă imagine sau metaforă poate avea aceeaşi claritate fără să-işi mai juxtapună semnificaţia.

Din acest motiv, scopul propriu-zis al asemănării trebuie să-l vedem în faptul că imaginaţia poetului, deşi diîndu-işi seama ca atare de conţinutul ce vrea să exprime, de generalitatea mai abstractă a acestuia — conţinut pe aare-l şi exprimă în forma aceasta generală —, totuşi se simte în acelaşi timp îndemnată să găsească pentru el o formă conioretă şi să-şi facă intuibil şi prin mijlloicirea unui fenomen sensibil ceea ce-şi reprezintă ea ca semnificaţie generală. Sub acest aspect, asemănarea, întocmai ca şi imaginea şi metafora, exprimă faptul îndrăzneţ că imaginaţia, cînd are în faţa sa un obiect oarecare — fie acesta un obiect sensibil individual, fie o stare determinată sau o semnificaţie generală —, ocupîndu-tse de el manifestă puterea de a lega laolaltă ceea ce în exterior este îndepărtat şi deci, în interesul ce ea îl are pentru conţinut, care e unul, manifestă puterea de a încorpora în acesta tot ce e mai divers şi de a capta şi fixa o lume de fenomene multiforme, datorită lucrării pe care o face spiritul asupra materialului dat. Această putere a imaginaţiei care iscodeşte forme şi leagă prin relaţii şi conexiuni ingenioase

şi ceea ce este eterogen este aceea care stă şi la baza asemănării sau a comparaţiei.
a) Numai că, în primul rând plăcerea comparării îşi poate găsi satisfacţie numai în sine şi pentru sine, fără a exprima cu lux de imagini altceva deoît îndrăzneala ca atare a imaginaţiei. Aceasta e oarecum orgia imaginaţiei, oare, cu deosebire la orientali, se înoîntă în **linişte** şi răgaz sudice şi neumiărind nici un alt scop de bogăţia şi strălucirea plăsmuirilor sale, ademenind ascultătorul să-tşi acorde sieşi acelaşi răgaz, dar orgie a imaginaţiei care adesea surprinde prin minunata putere cu care se plimbă poetul în **mijlocul** celor mai variate reprezentări, deve- x_{It} 52») ninid un capriciu al combinaţiei, mai ingenios deoît un simplu capriciu. Calderon are şi el multe comparaţii de felul acesta, mai ales cînd descrie mari procesiuni şi sărbătoriri fastuoase, frumuseţea cailor şi a cavalerilor sau cînd vorbeşte de corăbii care de fiecare dată sînt numite „pasăre fără aripi", „peşite fără cap"-
3) în al doi 1 e a r î n d însă, comparaţiile siînt, privite mai de aproape, zăbovire la unul şi acelaşi lucru, care e transformat prin aceasta în centrul substanţial al unei serii de alte reprezentări îndqpărtate, prin indicarea sau zugrăvirea cărora devine obiectiv un interes mai mare faţă de conţinutul companat. Această zăbovire poate avea temeiuri multiple.
a») Ca prim temei, trebuie indicată adâncimea sufletului atît în conţinutul de care este animat, şi care e atît de tare fixat iîn interiorul poetului iîncît acesta nu se poate libera de interesul durabil ce-! are faţă de acel conţinut. în această privinţă poate fi socotită îndată ca valabilă o deosebire esenţială între poezia orientală :şi occidentală, deosebire menţionată deja mai sus în legătură cu panteismul. în adîncirea sa, orientalul e mai puţin egosit, şi, drept urmare, el nu lîncezeşte plin de dorinţe ; la el acestea rămîn de natură oarecum mai teoretică, confundîndu-'se cu bucuria obiectivă pe care i-o dă obieotull comparaţiilor sale. El priveşte cu suflet liber în jurul său spre a descoperi în tot ce-l înconjură, tot ce cunoaşte şi iubeşte o imagine a ceea ce-i preocupă sensibilitatea şi spiritul şi de ceea ce este plin. Imaginaţia, liberată de orice concentraţie pur subiectivă şi de orice stare bolnăvicioasă, găseşte mulţumire în însăşi reprezentarea comparativă a obiectului, mai ales cînd acesta trebuie lăudat,

înălţat şi transfigurat prin compararea lui cu tot ce e mai strălucit şi mai frumos. Din contra, accidentalul e mai subiectiv în
530) durere şi oînd se plînge e mai văicărit şi mai doborât.
Această zăbovire determinată apoi cu deosebire de interesul pe care-l trezesc s e n t i an e n t e l e şi mai alles sentimentul iubirii, oare se bucură de obiectul suferinţelor şi plăcerilor ei, şi cum iubirea nu se poate libera interior de aceste sentimente ea nici nu oboseşte de a-şi zugrăvi iarăşi şi iarăşi obiectul acestora. Cei îndrăgostiţi sunt extraordinar de bogaţi în dorinţe, speranţe şi idei schimbăcioase. Printre acestea pot fi socotite şi asemănările la care dragostea ajunge în generali cu atît mai repede, cu cât sentimentul străbate şi ocupă sufletul întreg şi tinde prin sine însuşi spre comparare. Ceea ce umple sufletul este un unic obiect frumos, de exemplu gura, ochii, părul iubitei. Or, spiritul omenesc este activ, neliniştit, şi îndeosebi bucuria şi durerea nu sîmt calme şi moarte, ci mobile şi fără de odihnă, sînt un du-te-vino care aduce orice alt subiect în legătură cu sentimentul unic din care inima fiaoe punct central al lumii sale. Aici interesul comparaţiei rezidă în însuşi sentimentul căruia i se impune experienţa că şi alte obiecte ale naturii sînt frumoase ori au cauzat durere, motive pentru care sentimentul încorporează acum, prin comparare, toate aoeste obiecte în cercul propriului său conţinut, lărgindu-l şi generalizîndu-il prin mijlocirea lor.
Dar, oînd obiectul asemănării este cu totul singularizat şi sensibil şi e pus în legătură cu fenomene de natură sensibilă, îndeosebi comparaţiile cumulate de acest gen aparţin unei reflexii încă foare puţin adînci şi unei simţiri nu prea dezvoltate, încît diversitatea, limitată numai la materie exterioară, ni se înfăţişează cu uşurinţă ca spălăcită îşi nu ne poate interesa prea mult, nqputînd descoperi în ea nici o raportare la spirit. Astfel, de exemplu, în capitolul al IV4ea al *Cîntării cîn-lărilor* se spune : „lată, iubita mea, eşiti fnumoasă, cît de fru-
531) moaşă eşti ! Ochii tăi sînt ca ochii de porumbiţă. Părul tău e asemenea turmelor de capre care sînt tunse pe muntele Gilead. Dinţii 'tăi asemeni slînt unei turme de oi tunse care ies din scăldătoare purtînd ifiecare doi gemeni îşi nici una dintre ele nu e stearpă. Buzele talie sînt cordeluţe de porfiră, vorba

, ta e blîndă, iar o b r a j i i tăi sînt ca despicătura rodiei între buclele tale. G î t u l tău e ca turnul lui David zidit cu parapete, şi de el atârnă o mie de scuturi şi tot felul de arme de-ale celor viteji. S î n i i tăi sânt ca doi pui gemeni de căprioară ce pasc printre crini pîmă se răcoreşte ziua şi se retrag umbrele".

Aceeaşi naivitate e caracteristică pentru multe dintre poeziile care poartă numele lui Ossian. într-una dintre acestea se spune, de exemplu : „Tu eşti oa zăpada în pustie, părul tău e ca o negură pe Gromla încreţindu-se printre stînci şi lucind la lumina apusului. Braţele tale se aşază ca doi pilaştri din sala puternicului Fingal".

în chip similar, doar foarte oratoric, îl face Ovidiu pe Pioli-fem să vorbească *(Metamorfoze,* XIII, v. 789—807) : „Mai albă eşti, oh !, Galateea, dedît frunzia măliniţei pe oare a căzut zăpada ; mai înfloritoare deoît livezile, mai zveltă deoît ulmul cel înalt ; mai strălucitoare decît cristalul, mai zglobie dedît delicata căprioară ; mai netedă dedît sooioa neîncetat şlefuită de mare ; mai suavă decît soarele iernii, decît umbrele verii ; mai nobilă decît fructul, mai superbă deoît înaltul platan". Aşa merge de-a lungul celor nouăsprezece hexametri, frumos din punct de vedere oratoric, dar puţin interesant ca zugrăvire a unui sentiment, dl însuşi de puţin interes.

Exemple de asemenea gen de comparaţii pot fi găsite în număr mare şi la Galderon, cu toate că o astfel de zăbovire se potriveşte mai mult cu sentimentele lirice ca atare, ea frînînd foarte tare înaintarea dramatică în cazul cînd nu e îndeajuns x,, 632 motivată de obiectul însuşi. Astfel, de exemplu, Don Juan, în mijlocul complicaţiilor produse de întâmplare, zugrăveşte amănunţit frumuseţea unei doamne voalate pe care a urmărit-o şi spune, între altele : „Totuşi, cîteodată străbătea prin negrele oprelişti ale acelui înveliş opac o mînă de un luciu plin de lumină. Mîna prinţesă a crinilor şi a trandafirilor, şi căreia strălucirea zăpezii îi prezenta, ca o africană întinată, omagiile ei de sclavă".

Dimpotrivă, altfel se petrec lucrurile cînd se exprimă în imagini şi asemănări un suflet mişcat adînc, imagini în care se revelează relaţii interne, spirituale, ale sentimentului, întrucât fie că sufletul se transformă pe sine însuşi oarecum într-o scenă exterioară a naturii, fie că face dintr-o astfel de scenă a naturii oglindire a unui conţinut spiritual. — Şi sub acest rapont întâlnim în aşa-numitdle poezii ossianice multe imaginii şi comparaţii, deşi sfena obiectelor întrebuinţate aici ca asemănări este săracă, limitîndu-ise cel mai adesea la nori, ceaţă, furtună, arbori, flori, izvoare, soare, ciulini, iarbă. Astfel, se spune, de exemplu :

„Plăcut este prezentul, o Fingal ! El e ca soarele pe Granula, cînd vînătorul i-a jelit absenţa un anotimp întreg şi acum apare printre nori". Şi în allt loc : „N-ia auzit acum Ossian o voce ? Sau este vocea zilelor care nu mai sînt ? Adesea amintirea timpurilor trecute apare în sufletul meu ca soarele ce apune". Tot aşa Ossian povesteşte: „Plăcute sînt cuvintele cîntecului, zise Kuithulilin, şi încîntătoare sînt istoriile timpurilor trecute. Ele sînt aa rouă liniştită a dimineţii pe Colina căprioarelor, cînd soarele îi luminează slab coasta, iar lacul în vale e 533) nemişcat şi albastru". — Această zăbovire în aceleaşi sentimente şi la asemănările raportate la ele exprimă în aceste poezii o vînstă de moşneag obosit şi extenuat de tinereţe şi de amintiri dureroase. Ţine în general de natura sentimentului de deprimare îşi tristeţe să recurgă la comparaţii. Ceea ce vrea un astfel de suflet, ceea ce reţine interesul lui aparţine trecutullui îndepărtat, **încât,** în generali, în loc să-işi reia curajul, se simte solicitat să se adâncească în altceva. Numeroasele comparaţii răspund astfel acestei dispoziţii sufleteşti subieotive, pe cît de mult corespund ele şi reprezentărilor în cea mai mare parte triiste şi cercului strâmt în care cel ce e stăpînit de o astfel de dispoziţie se vede nevoit să-şi petreacă zilele.

Dar, invers, şi paşi u n e a, cu toată neliniştea ei, întru-cît se concentrează asupra unui conţinut, se poate mişca variat încoace şi încolo, recurgînid la imagini şi comparaţii care toate sînt numai idei subite referitoare la unul şi acelaşi obiect, aceasta pentru a găsi în lumea exterioară înconjurătoare ceva asemănător propriului ei interior. De acest gen este monologul Julietei în *Romeo şi Julieta,* monolog în care ea, adresiînidu-se nopţii, exiclamă: „O, vino, noapte ! Vino Romeo, tu, zi în noapte ! Pe aripile nopţii vei odihni mai alb ca proaspeţi fulgi de nea pe spatele negru al unui corb. O, vino, noapte îndurătoare, noapte suavă ! Dă-imi pe Romeo al meu ! Iar când vreodată el va muri, ia-l şi fă din trupul lui sute de stele care ar face faţa cerului atît de frumoasă, că lumea întreagă s-ar îndrăgosti de noapte, iar vanitosul soare nu va mai fi adorat de nimeni" etc.

33) în faţa acestor asemănări aproape lirice stau cele epic e, aşa cum, de exemplu, le găsim adesea la Homer. La el, poetul, cînd zăboveşte la un anumit obiect făcând comparaţii, are pe de o parte interesul

să ne ridice deasupra curiozităţii,
53« aşteptării, speranţei, temerilor de natură oarecum practică pe

care Ie avem privitor la deznodământul evenimentelor ce ţin de diferite situaţii şi de jiapte ale eroilor, să ne înalţe deasupra conexiunii de la cauză la efect şi consecinţă şi să ne fixeze atenţia asupra unor plăsmuiri pe care el ni le înfăţişează în repaus, plastic, spre contemplarea teoretică, asemenea unor opere ale sculpturii. Această linişte, acest mod de a face abstracţie de interesul pur practic faţă de ceea ce ne prezintă el în faţa ochilor poate fi produs apoi cu atît mai mult, cu **cât** tot ce serveşte pentru comparaţie cu obiectul este luat dinitr-un alt domeniu. Pe de altă parte, zăbovirea la asemănări are şi rostul mai largde a scoate în relief ca important un anumit obiect prin zugrăvirea lui oarecum dublă şi de a nu-l lăsa să alunece numai fugitiv, o dată cu fluxul cântecului şi al evenimentelor. Astfel, despre Ahile, care, înflăcărat de luptă, se ridică împotriva lui Enea, Homer spune *(Iliada,* XX, v. 164—175) :
„Cum îl văzu, se izbi şi Ahile la rîndu-i ca leul Sfâşietor cînd pe el năzuiesc să-tl omoare bărbaţii, Liota-mgilotită, ţinutul întreg. întîi leull tot vine, Nesoaotindu-i, dar cum îl chiteşte cu lancea vreun tînăr Bun de virtute, el cască, se-ncoardă şi spumegă-n jurul Colţilor, urlă cu toată puterea-i grozavă dintr-iînsul Şi de miînie din coadă se biciuie în coapse şi-n coastă Iute la sitînga, la dreapta, şi singur se saltă la luptă Şi cu privire-inifocată dă drept să doboare pe unul Din vânători, sau el însuşi să cadă la-ntâia-mibulzeală : Astfel cu inima plină de flacără şi bărbăţie Tabăr — Ahile turbat spre Eneas".
Tot astfel spune Homer *{Iliada,* IV, v. 130—131) despre Pialias, cînd ea abătu săgeata trimisă de Pandaros asupra lui Menelaos.
„....Dar nu te uitară pe tine
Zeii, Mendlau, şi-ntîi prădalnica Pailias Atena.
Ea, înainte punându-ise, abate din cale săgeata
Şi de la trupu-i o-nlătu-aşa precum maica cea bună,
De la oqpilul ei dulce adormit depărtează o muscă".
Iar mai departe, cînd săgeata îl răneşte cu toate acestea pe Menelaos, poetul continuă (v. 141 —146) :
„Cum o femeie Meoană ori Oară vopseşte-n porfiră (Xı 535)
Fildeşul alb, o găteală ce poartă pe fălci telegarii ;
El e păstrat în cămară, dar mulţi călăreţi îi dau jindul

Şi dempăraţi e doar wednic odorul, că stă deopotrivă Calului mândră podoabă şi acelui ce cailull înstrună ; Tocmai aşa înroşite ţi-au fost, o Menalau, şi ţie Bine crescutele şolduri şi gleznele, pulpele talie" etc. *h*
v) Ailături de simpla beţie a imaginaţiei şi de sentimentul care se adânceşte în sine, sau de zăbovirea imaginaţiei comparatoare la obiecte importante, trebuie scos în evidenţă un al treilea temei de comparaţie, temei propriu poeziei dramatice. Drama are drept conţinut pasiuni în conflict, activităţi, patos, acţiune, înfăptuire a ceea ce este urmărit din interior. Acest conţinut drama nu-il reprezintă în forma unor evenimente trecute, cum face epopeea, ci-i aduce pe indivizii lînşişi în faţa intuiţiei noiaske, făcîndu-i să-işi manifeste sentimentele ca pe ale lor proprii şi să-işi înfăptuiască acţiunile înaintea ochilor noştri, înot în felul acesta poetul nu se intercalează între noi şi personaje ca o persoană mijlocitoare. Sub acest raport, s-ar părea deci că, cerând cea mai mare naturaleţe în exprimarea pasiunilor, a violenţei lor în durere, frică, bucurie, poezia dna-matică nu poate tolera asemănări, din cauza acestei naturaleţi. A iface să vorbească mult în metafore, imagini şi asemănări, indivizii acţionînid mânaţi de furtuna sentimentelor, de dorinţa faptei trebuie considerat, în sensul propriu al cuvântului, ca un procedeu nenatural îşi, din acest motiv, jenant. (Deoarece comparaţiile ne îndepărtează de situaţia prezentă şi de indivizii care acţionează şi aînit în funcţie de această situaţie, transpumînldu-ne în exterior, în ceva străin, în ceva ce nu ţine nemijlocit de ea ; cu deosebire tonul conversaţiei suferă prin această întrerupere inhibitivă, supărătoare. Astfel, şi în Germania, pe vremea oînd spirite libere căutau să se elibereze din cătuşele gustului retoric 636) francez, spaniolii, italienii şi francezii au fost consideraţi ca simpli artişti care puneau în gura personajelor dramatice, cu elegantă elocvenţă, imaginaţia lor subiectivă, spiritul lor, buna lor cuviinţă convenţională şi atunci cînd n-ar fi trebuit să se manifeste decît pasiunea cea mai fierbinte cu modul ei natural de exprimare. Din această cauză, în multe drame din acel timp, conform acestui principiu al natuna'leţii, sentimentale le găsim exprimate în formă de strigăt, semne de exclamare, trăsături de suspensie a gînidului, în locul unei dicţiuni nobile, ridi-

[1] Traducerea lui G. Muirnu. (N. tr.)

cate, bogate în imagini şi asemănări. In sens asemănător, criticii englezi au dezaprobat de mullte ori la Shakespeare îngrămădirea comparaţiilor de tot felul pe aare el le atribuie personajelor sale în punctul culminant al durerii, punct în oare intensitatea sentimentului pare cel mai puţin a conferi loc pentru oallmul reflexiei implicate în orice comparaţie. Fără îndoială, folosirea unor imagini şi comparaţii îngrămădite face textul lui Shakespeare pe ici pe colo greoi ; în general însă, asemănărilor trebuie să le fie atribuit îşi în poezia dramatică un loc esenţial îşi un rol eficient. Gînd sentimentul persistă fiindcă s-a adîncit în obiectul său şi nu se poate libera de el, asemănările au în sectorul practic al acţiunii scopul de a arăta nu numai că individul s-a cufundat nemijlocit în situaţia sa determinată, într-un anumit sentiment şi pasiune, dar că el, fiind o natură superioară şi nobilă, stă deasupra acestora şi e în stare să ne libereze de ele. Pasiunea limitează îşi fixează sufletul în el însuşi, îl strîmtează între marginile unei concentrări definite, fădîndu-l prin aceasta să amuţească, să devină monosilabic sau să se dezlănţuie săilibatic, înlăturînd toate zăgazurile. Dar grandoarea sufletească, forţa spiritului se ridică deasupra unei astfel de mărginiri, pla-nînd frumos îşi liniştit deasupra patosului determinat de care e mişcată. Această eliberare a sufletului este ceea ce exprimă mai întîi cu totuP. formal comparaţiile sau asemănările, întrucît numai adînca stăpânire de sine şi tăria să-ţi faci şi din propriai durere şi suferinţă obiect îţi dă putinţă să te compari cu altceva şi, astfel, să te contempllezi pe tine însuţi teoretic în obiecte străine sau, cu cea mai îngrozitoare autoironie, să-ţi priveşti propria-ţi nimicire ca pe o existenţă exterioară şi să poţi rămîne totuşi calm şi ferm în tine însuţi. în poezia epică, am văzut că poetul era acela care se străduia prin asemănări plastice şi încetinitoare să comunice ascultătorului calmul teoretic pe care-l pretinde arta. Din contră, în poezia dramatică î n s e ş i personajele angajate în acţiune ni se înfăţişează ca poeţi şi artişti, întruoît ele fac din interiorul lor un obiect pe care se străduiesc sâ-l formeze şi să-l plăsmuiască, reveliîndu-ne prin aceasta nobleţea sentimentelor şi puterea sufletului lor. Căci această cufundare în altceva şi în ceva exterior este aici liberarea interiorului de interesele pur practice, sau a sentimentului nemijlocit spre liberă plăsmuire teoretică, prin care acea comparare de dragul comparării, găsită de noi pe prima treaptă, este restabiJită într-o formă mai adîncită, întruoît ea se poate

înfăţişa numai ca învingere a tulburării şi ca descătuşare de sub tirania .pasiunii.

în procesul acestei liberări se mai pot distinge următoarele puncte principale, pentru care mai ailes Shakespeare ne oferă cele mai molte exemple :

aa) iGînd avem în faţa noastră un suflet asupra căruia e să se abată o mare nenorocire care îl doboară în străfundurile lui şi oînd această soartă dureroasă şi de neînlăturat se şi realizează, ar fi dovadă a unei naturi vulgare să-şi strige nemijlocit frica, durerea, desperarea şi să se uşureze în chipul acesta. Un spirit puternic şi nobili îşi reţine tânguirea ca atare, îşi stăpî-neşte durerea, păstrînduHşi prin aceasta libertatea de a se mai IX,. 538) $_{OCU}p_a$ $î_n$ reprezentare cu ceva îndepărtat, chiar şi în mijlocul sentimentului de durere, şi prin mijlocirea acestui element îndepărtat să-işi exprime figunat propriul său destin. Atunci omul stă deasupra durerii sale, cu oare eil nu e una cu întregul său eu intim, ci de care este şi distinct, motiv pentru care el mai* poate zăbovi şi la altceva, la cevia ce se raportează la sentimentul său întocmai ca o obiectivitate (înrudită cu acesta. Astfel, în *Henric al IV-lea* a lui Shakespeare, bătrânul Noirthuimberland, după ce întreabă solul — care vine să-i anunţe moartea lui Percy — de sănătatea fiului şi a fratelui său şi nu primeşte răspuns, strigă, cuprins de cea mai cumplită durere : „Tremuri, şi paloarea obrajilor tăi spune mai bine solia-ţi decît o spune guna ta : tocmai aşa un bărbat atît de extenuat, atît de fără răsuflare, atît de tulburat, cu privire aşa de moartă, atît de sfîrşit de durere îi trase la o pante în miez de noapte perdeaua cortului lui P«am, dorind să-i spună că arde Troia jumătate, dar Piriam ştiu de foc înainte ca solul să-şi mişte limba, iar eu de moartea lui Percy aii meu înainte de a vorbi tu". Dar cu deosebire Ridiard al Il-ilea, cînd e nevoit să ispăşească nepăsarea tinereasică a zilelor sale fericite, este un spirit care, oricât s-ar înfăşură în pînza durerii sale, totuşi îşi păstrează forţa de a şi-o înfăţişa în comparaţii mereu noi. Şi ceea ce mişcă şi e copilăresc în tristeţea lui Richard este tocmai faptul că el şi-o -exprimă obiectiv, totdeauna în imagini frapante, păstrîndu-şi în procesul acesta de exteriorizare cu atît mai adâncă durerea. De exemplu, cînd Henric îi cere coroana, el îi ripostează : „...Iată, vere, ia coroana! Aici, de partea aceasta, s-o ţin eu, de cealaltă tu. Şi acum oaroana de aur e ca o fîntînă adîncă din care două căldări scot apă pe rînd ; cînd una se leagănă goală sus, cea-

lalltă, jos în adînc, nu se vede, dar e plină cu apă ; aceasta, jos, $^{x}i.$ ^{589} plină cu lacrimi, sînt eu,

înecat în amărăciunea mea, în timp ce, sus, tu urci spre înălţime".
PJ3) O altă latură a acestui caz constă în faptul că un caracter, care e deja una cu intensele, durerea şi soarta sa, caută să se elibereze de această nemijlocită unitate prin asemănări. dovedind deschis că eliberarea e reală prin aceea că se arată încă în stare să facă asemănări. De exemplu, în *Henric al VHI-lea,* regina Ecaterina, părăsită de soţul său, exclamă, dobo-rîtă de cea mai adîncă dezolare : „Eu sînt cea mai nefericită femeie din lume, pripăşită într-un regat unde nu există milă, nici prieteni şi nici speranţă pentru mine ! Unde nici o rudă nu plânge după mine şi unde aproape că nu mi se acordă nici graţia unui mormânt ! Asemenea crinului, mai înainte în floare şi floare regină a cîmpului, vreau să-mi plec capul şi să mor". —
în *luliu Cezar,* Brutus, în mîniia lui conltra lui Cassius, pe care în zadar încercase să-l stimuleze, spune în chip şi mai frapant : „,0, Cassius ! cu mielul tu te asemeni, mânie, are numai cît cutea are foc : ciocănită tare, ea dă sântei grăbite şi se stinge, apoi e iarăşi rece". Faptul că în acest lac Brutus poate trece la o comparaţie dovedeşte deja că el a început să-şi reprime mîniia şi să se libereze de ea.
Cu deosebire caracterele sale criminale ştie Shakespeare să le ridice deasupra păcătoasei lor patimi, conferindu-le grandoare de spirit în crimă ca şi-n nenorocire, şi nu le pune, ca francezii, în poziţia abstractă de a-işi repeta mereu că voiau să fie criminalii, ci le conferă puterea imaginaţiei cu ajutorul căreia aceste caractere se oontemplă pe ele însele ca pe nişte figuri străine. De exemplu, cîad i-a bătut ceasul suprem, Macbeth pro- *i. 5«» nuntă vestitele cuvinte : „Stinge-te, stinge-te, lumină trecătoare ! Viaţa nu e decît o umbră călătoare, un biet actor care face pe scenă un ceas pe grqparUl şi apoi nu se mai aude nimic de el ; viaţa e o poveste despre un nătărău numai zgomot şi gălăgie, dar care însemnătate nu are nici una". — Tot astfel stau lucrurile şi în *Henric al VHI-lea* cu cardinalul Wolsey, oare, doborât din înalta lui poziţie la sfârşitul carierei sale, exclamă : „Adio îţi spun ţie, un lung adio, măreţie a mea ! Acesta e destinul omului ; azi înmuguresc florile delicate ale speranţei ; mîine înfloreşte omul şi e acoperit întreg de, podoabe punpurii ; ziua a treia vine un îngheţ, şi, în timp ce bărbatul sigur de sine îşi

închipuie că fericirea sa a atins culmea, îngheţul atacă rădăcinile, şi atunci dl oaide, ca mine". — YY) în aoeasită obiectivare şi exprimare ce recurge la comparaţii rezidă apoi totodată şi calmul şi stăpînirea de sine a caracterului ou ajutorul cărora acesta îşi potoleşte durerea produsă de nimicirea sa. Astfel, după ce îşi puse deja la sîni vipera ucigaşă, Gleopatra îi spune lui Charmion : „Linişte ! linişte ! nu-mi vezi tu sugaciul la aîn, cum suge laptele doicii sale în somn ? Atît de dulce-i ca balsamul, delicat ca boarea *şi* atît de prietenos !" — muşcătura şarpelui desface membrele atît de blând, iînoît moartea se înşală pe ea însăşi, crezîndu-se somn. — Această imagine poate fi considerată ea însăşi ca o imagine a naturii liniştitoare şi domolitoare a comparaţiilor despre care am vorbit pînă acum.

C. DISPARIŢIA FORMEI SIMBOLICE A ARTEI POEMUL DIDACTIC, POEZIA DESCRIPTIVĂ ŞI VECHEA EPIGRAMA

Noi am conceput, în general, forma simbolică a artei în aşa fel, încât în ea semnificaţia şi expresia ei nu parvin să se sin contopească desăvîrşit. în simbolica inconştientă, astfel existenta n e p o t T i v i r e dintre conţinut şi formă a rămas nepotrivire î «Q sine ; în sublim, din contra, ea s-a înfăţişat deschis ca nepotrivire, îmtnucît semnificaţia absolută, adică Dumnezeu, precum şi realitatea exterioară a ei, adică lumea, au fost reprezentate explicit aa fiind în acest raport negativ. Dar, invers : în toate aceste forme a fost de asemenea dominantă cealaltă latură a simbolicului, şi anume înrudire a dintre semnificaţie şi figura exterioară în care aceasta e înfăţişată : înfăţişată în chip exclusiv, în simbolicul originar, care nu opune încă semnificaţia existenţei concrete a acesteia ; înfăţişată ca naport esenţial în sublim, care, pentru a exprima pe Dumnezeu chiar şi în mod neadecvat, are nevoie de fenomenele naturii, de evenimentele şi faptele poporului lui Dumnezeu ; înfăţişată ca relaţie subiectivă, şi deci a r b i t*1* a ir ă, în forma comparativă a artei. Acest arbitrar însă, deşi e complet prezent, mai ales în metaforă, imagine şi asemănare, se mai ascunde oarecum şi aici după înrudirea semnificaţiei cu imaginea întrebuinţată pentru a o reda, întrucît aoest arbitnar întreprinde compararea totcmai

din cauza asemănării acestor două, asemănare a cărei latură principală nu este caracterul ei e x t e r i o r, ci e tocmai relaţia produsă prin activitatea subiectivă a sentimentelor, intuiţiilor, reprezentărilor şi a întruchipărilor lor înrudite. Dar, cînd nu concqptul lucrului însuşi, ci numai arbitrarul este acela care împreună conţinutul şi figura artistică, ambele acestea trebuie să fie tratate oa fiindu-şi complet exterioare, incit împreunarea lor devine juxtapunere fără legătură şi simplă împodobire a uneia dintre

laturi prin cealaltă. în consecinţă, oa o completare, avem de tnatat aici acele fenomene artistice secundare care provin dintr-o astfel de completă despărţire a momentelor aparţinătoare adevăratei arte şi să arătăm, în această lipsă de legătură, autonimicirea simbolicului.

Gonfonm punctului de vedere general al acestei trepte, avem : de o parte, semnificaţia pentru sine, complet formulată, dar lipsită de figură şi căreia deci nu i se conferă altă formă artistică dedt un simplu decor exterior şi arbitrar ; de altă parte, exterioritatea oa atare, care, în loc să fie mijlocită ca identitate cu semnificaţia ei internă esenţială, nu poate fi receptată şi descrisă decît ca de sine stătătoare faţă de acest interioir, şi deci în forma simplei exterioritǎţi a apariţiei ei. Acest fapt constituie distincţia abstractă a poeziei d i id a c t i c e şi descriptiv e, o distincţie care, cel puţin cît priveşte genul didactic, nu poate fi reţinută detiît de anta poeziei, fiindcă numai aceasta e în stare să înfăţişeze semnificaţiile conform generalităţii lor ahstracte.

Dar, întrucît concqptull artei nu rezidă în despăţirea, ci în identificarea semnificaţiei cu figura, intervine şi pe această treaptă nu numai o separare completă, ci în măsură egală şi legarea diferitelor laturi. După depăşirea simbolicului, această raportare nu mai poate fi însă ea însăşi de natură s i m boli c ă, şi din această cauză se face încercarea să fie înlăturat caracterul propriu al simbolicului, adică să fie suprimate nepotrivirea şi autonomizarea formei şi conţinutului pe care toate formale de pînă acum s-au dovedit incapabile să le învingă. însă, dată fiind separarea presupusă a laturilor ce trebuie unite, această încercare se vede nevoită să rămână aici un simplu „trebuie să fie", ale cărui exigenţe rămîn să fie satisfăcute de o altă formă mai desăvârşită a artei, de arta clasică. — Spre a pregăti o trecere mai precisă la aceasta, vrem să aruncăm o scurtă privire asupra acestor din urmă forme.

1. POEMUL DIDACTIC

* Cînd o semnificaţie oarecare — deşi în sine însăşi formează un întreg concret coerent — este concepută pentru sine oa sem- nificaţie şi nu e plăsmuită ca atare, ci e prevăzută numai de exterior cu decor artistic, ia naştere poemul didactic. Poezia didactică nu trebuie socotită printre formele autentice ale artei, căci în ea avem pe de o parte conţinutul deja gata elaborat ca semnificaţie, şi deci prezentat în formă prozaică, iar pe de altă parte ifigura artistică, care nu poate ifi însă lipită de el decît în chip cu totul exterior, fiindcă el este deja complet formulat pentru conştiinţă în prealabilă formă prozaică şi trebuie exprimat conform aceste laturi prozaice, adică conform semnificaţiei lui generale abstracte, îşi numai ţinîndu-se seama de aceasta, în vederea instruirii, pentru judecata :şi reflexia înţelegătoare. Din această cauză, în poezia didactică, dată fiind această relaţie exterioară a ei cu arta, aceasta nici nu poate privi în ea deoît laturile ei exterioare, de exemplu metrica, vorbirea în stil susţinut, episoade intercalate, imagini, asemănări, expactarări de sentiment adăugate, înaintare mai repede, treceri mai iuţi etc. ; toate acestea nu întrepătrund conţinutul, ci i se juxtapun doar oa accesorii, pentru ca, prin relativa lor vioiciune, să-i însenineze seriozitatea şi uscăciunea şi să facă viaţa mai agreabilă. Ceea ce a devenit prozaic în sine însuşi nu trebuie transformat în mod poetic, ci numai învelit pe deasupra : după cum *arta grădinăritului, de exemplu, în cea mai mare parte este o simplă aranjare a unui loc în sine şi pentru sine dat deja de natură, dar care nu este frumos în el însuşi, sau după cum arfai-, tectura face plăcut, prin podoabe şi decoraţii exterioare, aspectul unui locali construit ca să corespundă scopurilor unor îndeletniciri şi treburi prozaice.

în felul acesta a îmbrăcat, de exemplu, filozofia greacă la începutul ei forma poemului didactic. Hesiod poate fi citat şi el aici ca exemplu, cu toialte că concepţia propriu-zis prozaică se 5«) realizează abia atunci cînd intelectul a pus stăpînire pe obiect cu reflecţiile, consecvenţele şi clasificările sale, voind să instruiască de pe această poziţie, cu bunăvoinţă şi eleganţă. Lucreţiu cu privire la filozofia naturii a lui Epicur, Virgiliu cu instrucţiunile sale gospodăreşti oferă exemple pentru o astfel de concepţie, concepţie oare, cu toată abilitatea ei, nu e în stare să ajungă pînă la autentica şi libera formă a artei. In Germania,

poemul didactic nu mai este iubit acum, francezilor însă le-t. făcut dar Delilile în acest secol, în afară de poemele sale anterioare : *Les jardins, ou Vart d'embellir Ies paysages* şi df *Homme des champs,* şi un poem didactic, în care, ca într-un compendiu de fizică, sînt tratate succesiv magnetismul, electricitatea etc.

2. POEZIA DESCRIPTIVA

A doua formă care apare aici este cea opusă didacticului. Punictul de plecare nu este aici semnifioaţia pentru sine dată gata în conştiinţă, ci exteriorul ca atare : regiuni ale naturii, edificii, anotimpuri, epoci ale zilei, îşi forma lor

exterioară. După cum iîn poemul didactic conţinutul rămâne în esenţa lui generalitate lipsită de formă, tot aşa aici, invers, avem prezent materialul exterior pentru sine în apariţia lui exterioară şi în singularitatea lui nepătrunsă de semnificaţiile spiritualului, oare la rîndu-i este acum prezentată, zugrăvită, desorisă aşa cum se înfăţişează ea conştiinţei obişnuite. Un astfel de conţinut sensibil aparţine în întregime numai unei a dintre laturile adevăratei arte, anume : existenţei exterioare, care în artă are dreptul să apară numai ca reallitate a spiritului, a individualităţii şi a acţiunilor şi întîmiplărillor ei în cuprinsul unei lumi înconjurătoare, dar nu are dreptul să se înfăţişeze pentru sine ca simplă exterioritate ruptă de ceea ce e de natur? spirituală.

3. LEGAREA CELOR DOUĂ LATURI

Din această cauză, nici nu pot fi menţinute instruirea şi descrierea în această unilateralitate a lor, unilateralitate care ar suprima cu totul arta, şi deci vedem că din nou sînt aduse în raport una cu cealaltă realitatea exterioară şi ceea ce a fost sesizat ca semnificaţie interioară, generalul abstract şi fenomenul lui **concret**

a) Despre poemul didactic am vorbit deja sub acest raport. Fără zugrăvirea stărilor exterioare şi a fenomenelor individuale, fără povestirea episodică a unor exemple mitologice şi a altor feluri de exemple, poemul didactic rareori izbuteşte. Dar, prin-tr-o astfel de paralelă între genenalul spiritual şi individualul

X,, 545)

exterior, în locul unei contopiri complet realizate nu se înfăptuieşte decît o legătură sau o relaţie cu totul secundară, care în afiară de aceasta nu se referă nici măcar la conţinutul întreg şi la fonmia artistică integrală a lui, ci numai la unele laturi şi trăsături ale lui.

b) O astfel de raportare are loc, deja în măsură mai mare, în poezia descriptivă, întrudît aceasta îşi însoţeşte descrierile de sentimente pe care le pot trezi privirea peisajelor naturii, variaţia epocilor zilei, a epocilor naturtale ale anului, o colină împădurită, un lac sau un pînîu care murmură, un cimitir, un sat aşezat într-un loc prietenos, o colibă liniştită şi plină de intimitate, întocmai ca şi în poezia dildaotică, apar şi în cea descriptivă episoade care înviorează, îndeosebi zugrăvirea unor sentimente delicate, de exemplu aceea a dulcei mellanoolii sau descrierea unei mici întâmplări din cercul vieţii umane umile. Dar această legătură a sentimentului interior ou fenomenul natunal exterior poate fi şi aici ou totul exterioară. Deoarece locul din natură este presupus existent independent pentru sine, omul, fără îndoială, i se alătură, simţind cutare ori cutare lucru cu această ocazie, dar figura exterioară şi sensibilitatea interioară

(X,. 5*6) pe lumină de lună, în pădure şi în văi îşi rămîn mutual exterioare. Atunci eu nu sînt interpretul, însufleţitorul naturii, ci sînt numai cu acea ocazie o armonie cu totul nedeterminată între interiorul meu mişcat aşa sau aşa şi obiectele ce-mi stau în faţă. Cu deosebire lia noi, germanii, aceasta este o formă extrem de îndrăgită : descrieri ale naturii, şi alături sentimente frumoase şi efuziuni ale inimii ce se trezesc în cineva care urmăreşte astfel de scene ale naturii. Aceasita este o şosea naţională largă, pe care poate merge oricine. Gliiar şi numeroase ode ale lui Klopstock au intonat acest ton.

c) Deaceea, în al treilea rînd, căutând o relaţie mai adîncă între celle două laturi presupuse ca despărţite, o putem găsi îcn vechea epigramă.

a) Deja numele ei exprimă esenţa originară a epigramei ; el e un t i 11 u. Fără îndoială, şi aici mai avem de o parte un obiect, iar de cealaltă parte se spune ceva despre el. Dar în epigramele cele mai vechi — oîteva dintre ele păstrate deja de Herodot — nu avem zugrăvirea unui obiect, însoţind o oarecare stare de sentiment, ci avem lucrul însuşi în dublu chip : odată existenţa exterioară, apoi semnificaţia şi explicaţia ei, oonden-sată ca epigramă în trăsăturile ei cele mai ascuţite şi izbitoare. Epigrama de mai tîrziu a pierdut însă acest caracter originar şi la greci. Ea s-ta transformat încetul cu încetul, reţinând şi fixînd despre diferite întâmplări, opere de artă, indivizi idei pline de spirit sau ironice prinse în treacăt, notaţii graţioase impresionante, care nu pun în relief atît obiectul însuşi, cît referiri subiective pline de sens la acesta.

3) însă cu cît mai puţin este înfăţişat obiectul însuşi în acest fel de reprezentare, cu atît mai imperfectă devine aceasta. în această categorie pot fi menţionate incidental şi forme mai xi. 647 noi de artă. De exemplu, în nuvelele lui Tieck e vorba adesea de opere de antă speciale sau de anumiţi pictori, de o anumită galerie de tablouri sau de o muzică determinată, şi apoi de acestea e legat un mic roman oarecare. Doar că poetul nu poate să facă intuibile aceste tablouri determinate, pe care cititorul nu le-a văzut, nici auzite bucăţile de muzică pe care acesta nu le-a ascultat, iar întreaga fonmă, cînd e vorba de astfel de obiecte, rămîne, sub acest aspect, defectuoasă. în mod asemănător au Jpst tratate şi în romane

mai mari arte întregi şi cele mai frumoase opere ale lor, ca şi conţinutul propriu al acestor romane, cum a făcut Heinse cu muzica în al său *Hildegard von, Hohenthal.* însă aînd opera de artă întreagă nu este în măsura să înfăţişeze în chip adecvat obiectul său esenţial, ea nu reali-" zează în însăşi substanţa ei decît o formă neadecvată.

Y) E x i g e n ţ a care reiese din lipsurile mai sus menţionate este, simplu, aceasta : fenomenul exterior şi semnificaţia lui, luiorul şi lămurirea lui spirituală au tot atît de puţin voie să ajungă la o generală s e p a *r* a r e a lor, cum a fost cazul acesta din urmă, pe cît de puţin e îngăduit ca unirea lor să rămînă îmbinare simbolică, sublimă sau comparativă. Din această cauză, , reprezentarea autentică va trebui să fie căutată numai acolo unde lucrul oferă lămurirea conţinutului său spiritual prin apariţia şi în apariţia sa exterioară, întrucît spiritualul se revelează complet în realitatea sa, iar corporalul şi exteriorul nu e, în chipul acesta, nimic altceva decît explicitarea adecvată a însuşi spiritualului .şi interiorului.

Dar pentru a examina î m p l i n i r e a desăvîrşită a acestei sarcini ne vedem nevoiţi să ne luăm rămas bun de la forma simbolică a artei, deoarece caracterul simbolicului constă tocmai în faptul că el uneşte totdeauna .numai în chip imperfect sufletul semnificaţiei cu forma ei corporală.

8 - o. 12S

SBtffjelm grtebrid)

93orf efungen

SECŢIUNEA II. 1.. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI

453

ic

TLtttţttik.

von **D. *JQ. 3.***

fit SBnigf. SBurtcmtrrgifciicin, ®rc6t)trjogl. JpciTtf*cm unD tct frcicn tnbr gtonffun Ş»tiBiIceium gcgcti ten 3îad)Sruef nu» 3îa*bruf6*2?crfaiif.

berlin, 1837. 9SecIfl9 uon iin(fei unD

tură de idei, putem îndată răspunde în trecere la întrebarea dacă grecii şi-au împrumutat sau nu religia de la popoare străine. Am văzut deja că, potrivit conceptului însuşi al clasicului, sânt necesare puncte de vedere subordonate ca poziţii premergătoare clasicului. Intruoît apar ca realie şi se desfăşoară în timp, acestea sânt, faţă de forma superioară care tinde să se elaboreze, ceva dat, de la oare pleacă arta nouă ce trebuie să se dezvelite, deşi acest lucru nu este, în ce priveşte mitologia greacă, absolut dovedit prin documente istorice. însă raportul spiritului elen faţă de aceste poziţii premergătoare este în mod esenţial un raport de plăsmuire şi mai ratai de .transformare negativă. Dacă nu acesta ar fi cazul, .reprezentările şi figurile ar fi trebuit să rămînă aceleaşi. Fără îndoială, Herodot spune, în locul deja menţionat, despre Homer şi Hesiod că ei ar fi aceia care le-au dat grecilor zeii, dar tot dl spune exipliicit despre diverşii zei cum cutare ori cutare aeu este egiptean etc. Creaţia poetică nu exclude deci faptul că grecii ar fi primit zeii de la alţii ; ea face doar alu»ie la o transformare esenţială a acestor zei ; căci) elenii au avut reprezentări mitologice deja (înainte de epoca în care situează Herodot pie primii doi poeţi ai lor.

Dacă vrem apoi să vedem mai îndeaproape laturile acestui ,, proces de necesară transformare a ceea ce aparţine, desigur, idealului, dar iniţial este încă nepotrivit cu *1,* vedem că aceste latura siînt reprezentate naiv drept conţinut al mitologiei însăşi. Principala faptă a zeilor eleni esite aceea de a se crea pe ei înşişi şi de a se constitui din ceea ce precedă şi aparţine istoriei genezei şi dezvoltării propriului lor neam. Dat fiind faptul că zeii trebuie să fie, ca indivizi spirituali, prezenţi în formă corporală, este nevoie, pe de o parte, ca spiritul, în loc să-işi intuiască esenţa în ceea ce este doar viaţă şi animalic, să le considere pe acestea, din contra, .ca pe ceva nedemn de el, ca nenorocul ,şi moartea sa ; iar pe de altă parte este nevoie ca el să învingă ceea ce natura cuprinde în sine drept elementar şi reprezentarea lui confuză în acesta. Dar şi invers : pentru idealul zeilor clasici este tot atît de necesar să nu se înfăţişeze numai ca spirit individuali, închis în abstracta şi finita lui izolare de natură şi de puterile ei elementare, ci să posede în sine îr ca un moment al său, elementele vieţii universale a na potrivit conceptului acestei vieţi, care constituie viaţa spirii După cum, în esenţă, zeii sînt în sine universali şi, cu toată această universalitate, sîmt indivizi absolut determinaţi, tot

astfel şi aspectul lor corporal trebuie să posede elementul natural ca putere esenţială şi covârşitoare a naturii şi în acelaşi timp ca activitate strâns împletită cu dementul spiritual. —
După acest loriteriu, putem diviza procesul de formare a formei clasice a artei în modul următor : Primul punct principal se referă la degradarea animalicului şi îndepărtarea lui de frumuseţea pură, liberă.
A doua latură, mai importantă, sie referă la puterile elementare ,alle naturii înfăţişate iniţiali ele însele ca zei, pulteri după a căror învingere numai poate reuşi să domine necontestat neamul veritabili al zeilor ; această latură se referă la lupta şi războiul dintre vechii şi noii zei.
î n a 1 t ir e i l e a r î n d, după ce spiritul şi-a cucerit liberul său drept, această direcţie negativă devine apoi iarăşi afirmativă, iar natura elementară constituie o latură pozitivă a zeilor, pătrunsă de spiritualitatea individuală, zei care ori-duiesc acum în jurul lor şi elementul animalic, deşi numai* ca ' atribut şi semn exterior.
După aceste puncte de vedere, dorim acum să scoatem în evidenţă pe scurt trăsăturile mai determinate ce siînt de luat în considerare aici.

1. DEGRADAREA ANIMALICULUI

La inzi şi la egipteni, la asiatici în general, constatăm că animalicul sau, cel puţin, anumite specii de animale sânt considerate siaicre şi adorate deoarece divinul ar fi prezent în ele pen-rn intuiţie. Din această cauză constituie figura animalică un •uent principal al plăsmuirilor lor artistice, deşi ea este folo-în ipilus, şi numai ca simbol şi îmbinată cu forme omeneşti i. nte de a se fi înfăţişat conştiinţei omenescul, şi numai ome-iscil, ica singurul element adevărat. Numai conştiinţa de sins spiritualului face să disipară respectul faţă de întunecata şi rtdnisa interioritate a vieţii animalice. Acesta este cazul _ deja ta vechii evrei, întrucît ei nu consideră, cum observăm mai sus, mtieaga natură nici ca simbol, nici ca prezenţă a lui Dumnezeu, atribuind obiectelor exterioare numai atîta putere şi viaţă cîtă xTisedă ele de fapt. Cu toate acestea, se mai găseşte şi la ei, oarecum întâmplător cel puţin, un rest de adoraţie a vieţii ca atare : de exemplu, Moise interzice consumarea sângelui anirna-'elor, deoarece sîngele ar fi viaţa. Omul însă trebuie să aibă

voie să mănînee ceea ce găseşte. Proximul pas de care trebuie să amintim cînd este vorba de trecerea la arta clasică constă în degradarea înaltei preţuiri şi poziţii a animalicului şi lîn faptul că se face din însăşi această degradare conţinut al reprezentărilor religioase îşi al produselor artistice. Intră în această categorie o diversitate de obiecte, dintre care vreau să le menţionez, cu titlul de exemplu, numai pe următoarele :
a) La greci, unele animale apar ca fiind preferate aJltoira, de exemplu şarpele este încă la Homer un „genius" preferat cînd e vorba de sacrificii *(Iliada,* II, 308 ; XII, 208) şi unui anumit zeu i se aduce cu precădere ca jertfă cutare specie de animale, iar altuia altă specie ; se ţine apoi seama de iepurele oare traversează drumul, de eaborul păsărilor spre dreapta sau spre sitînga, sînt examinate viscerele spre a desprinde din cele semne prevestitoare. Toate aicestea mai trădează încă, fără îndoială, o anumită adoraţie a animalicului, deoarece zeii se fac cunoscuţi prin intermediul acestuia şi-i vorbesc omului prin semne prevestitoare *(omina);* în esenţă însă, acestea nu sînt de-cît revelări cu totul singulare ; în orice caz, ele au ceva suţ*er-stiţios în ele, şi sînt indicaţii numai momentane ale divinului. Dimpotrivă, importantă este sacrificarea animallelor şi consumarea jertfei. La inzi, animalele sacre siînt, în mod cu totul contrar, întreţinute, îngrijite, iar la egipteni ele sînt chiar şi după moartea lor sustrase distrugerii. Pentru greci sacrificiul era ceva sfânt. Aducînd jertfă, omul arată că vrea să renunţe la obiec-tdl destinat zeilor săi şi să distrugă folosirea pentru sine a acestui obiect. Aici iese la iveală însă la gîreci o trăsătură particulară în faptul că, după ei, a „aduce jertfă" însemna în acd'asi timp a întinde ospăţ *(Odiseea,* XIV, 414 ; XXIV, 215), deoarr ei destinau zeilor numai o parte a animalelor sacrificate -anume partea neconsuimabilă, păstrlînd pentru ei înşişi aH'-Jf şi ospătându-se cu ea. Aceasta a dat naştere chiar unui mk»fo Eliada. Vechii greci laduceau izeillor jertfe în cea mai miare sdleir, nitate şi lăsau să fie .consumate de flăcări în întregime animalele sacrificate. Dar cei mai isănalci nu puteau face faţă acestei' cheltuieli mari. Atunci Prometeu, rugîndu-l pe Zeuis, încercă să', obţină .ca ei să sacrifice numai o parte din animale, iar cealaltă parte s-o întrebuinţeze pentru ei înşişi. Prometeu taie doi boi.' arde ficatul iambilor boi, înveleşte însă 'toate

oasele lîntr-unia din piei, carnea în cealaltă piele, lăsîindu-l pe Zeuis să aleagă. înşe-. lîndu-se, Zeus alege pielea cu oasele, căci era mai mare, carneaî

rămânând astfel oamenilor. De aceea, cînd carnea animalelor de jertfă era consumată, resturile, oa parte *a* zeilor, erau arse în flăcările «aceluiaşi **foc.** — Dar Zeus lle luă oiaimenilor focul, fiindcă fără fac partea lor ide carne nu le folosea la nimic Aceasta însă i-a fost de porea puţin folos, căci Prometeu i-a furat focul imai mullt zburând deoît fugind de bucurie. De aiceea, spune legenda, oamenii care aduc o solie bună fug îşi azi repede. — în acest fel şi-au îndreptat igreoii atenţia către orice progres al culturii umane, păstrându-fl şi dezvolitîndu-l în mituri pentru conştiinţă.
b) La iacesitea ladăugăm, cu titlull de exemplu asemănător, pilda unei degradări îşi mai imari a animalicului, **amintirile** umor vână t o ir i vestite, atribuite eroilor ; fapte a căror (memorie era însoţită de solemne sentimente de gratitudine. Aici este considerată ca faptă mare uciderea animalelor socotite drept inamici nocivi ; de exemplu, uciderea leului nemeian de către Heroide, omorârea hidrei din Lema, vînarea mistreţului din Caledonia etc, fapte prin care eroii dobîndeau rang de zei, în timp ce inzii pedqpiseau cu moartea ca pe o crimă uciderea anumitor animale. Fără îndoială, în astfel de fapte se furişează şi ialte simboluri, sau au la baza lor şi alte simboluri — ca la Hencule soarele şi mersul lui —, îneît astfel de acţiuni eroice oferă şi o latură esenţială pentru interpretări simbolice. Cu toate acestea însă, aceste mituri sînt luate cu semnificaţia explicită a unor vînători binefăcătoare şi păstrate ca atare în conştiinţa elenilor. — Dintr-un punct de vedere asemănător trebuie menţionate aici şi unele fabule ale lui Esop, şi îndeosebi cea despre cărăbuş, amintită deja miai sus. Cărăbuşul, acesit vechi simbol egiptean, în al cărui gllob de gunoi egiptenii, sau interpreţii reprezentărilor religioase, vedeau sfera lumii, îl întâlnim încă în Esop la ffi. «oi Zeus, plângiîndu-se, important, că vulturul nu-i respectă refugiul de laş fricos ; Ariistofan, dimpotrivă, l-a degradat complet, fă-cînid din el ceva burlesc.
c) în al treilea r î n d, degradarea animalicului se înfăţişează exprimată direct în povestirea numeroaselor metamorfoze, aşa cum ni le descrie amănunţit Ovidiu, cu graţie şi spirit, icu fine trăsături de sentiment şi de înţelegere, dar pe care el le-a pus împreună cu multă vorbărie îşi fără un spirit interior mare şi dominant, ca simple jocuri mitologice şi întâmplări exterioare, nedescoperind în ele o semnificaţie mai adîncă. O astfel de semnificaţie rniiai profundă nu le lipseşte însă, şi din aceasită

cauză vrem să facem în acest loc încă o dată menţiune despre ele. în mare parte subiectul acestor povestiri este baroc şi barbar, dar nu din cauza stării de corupţie a culturii, ci, oa în *Cîn-tecul Nibelungilor,* din cauza stării corupte a unei naturi încă brute. Până la cartea a treisprezecea, în ce priveşte conţinutul lor, ele sînt mai vechi decât istoriile homerice : de altfel, acest conţinut este amestecat cu elemente cosmogonice străine luate din simbolica feniciană, frigiană, egipteană, elemente tratate desigur uman, dar în aşa fel, ânioît fondul ia rămas neatins, în timp ce metamorfozele, care povestesc istorii de mai tîrziu, de după războiul troian, cu toate că ,şi imaterialul lor provine din qpocia preistorică, olăpăiesc cu stângăcie ân unma lui Aiax şi a lui Enea. a) în general, metamorfozele pot fi considerate ca ceva opus concepţiei şi venerării egiptene a animalicului, întruicît, privite de pe latura morală ia spiritului, ele conţin în chip esenţial direcţia negativă faţă de natură de a face din animalic şi din alte forme neopganice o formă de umilire a omenescului, incit, dacă la egipteni zeii naturii elementare sânt ridicaţi la gradul de animale îşi dotaţi cu viaţă animalică, aici, invers — cum notam deja mai sus —, formaţiile naturii se înfăţişează ca pedepse pentru vini mai uşoare sau mai grele ori pentru crime înfioirătoare, ca existenţă ia ceva nedivin şi nefericit şi ca formă plăsmuită din durere, în care omenescul nu se mai poate menţine. Din această aauză, metamoirfozale nici nu trebuie interpre- (Xî 3 tate oa metempsihoză ân sons -egiptean, căci aceasta este peregrinare fără de vină şi, cînd omul devine animal, este privită, dimpotrivă, oa o înălţare.
în generai însă, aceste metamorfoze nu fonmează un cerc încheiat de mituri, oricât ar fi de diverse obiectele naturii ân care este încătuşat elementul spiritual. Să lămurim oale spuse prim cîteva exemple. La egipteni, lupul joacă un .rol mare ; el este chipul în care apare, de exemplu, Osiris fiului său Horus, ca apărător ce-l ajută cu eficacitate în lupta lui contra lui Typhon : sau într-o serie de monede egiptene, în care el se găseşte alături de Horus. în igeneral, asocierea lupului cu zeul soarelui este străveche. în metamorfozele lui Ovidiu, dimpotrivă, transformarea lui Lyeaon în lup este prezentată ca pedeapsă pentru impietate faţă de zei. După învingerea giganţilor (se spune în *Metamorfoze,* I, v. 150—243) şi

după trîntiraa la pămînt a corpurilor lor, încălzit

de sângele fiillor isăi vărisat ân toate părţile, pămlîntul a insuflat sufilet în isînigele cald şi, ca să nu mai rămlînă nici io urmă din sălbaticul neam, a dat naştere neamului omenesc. Dar şi această progenitură era lipsită de pietate faţă de *zei,* agresivă şi dornică de uciderі sălbatice. Atunci Zeus convoacă pe zei pentru a nimici acest neam muritor. El relatează cum Lyicaon i-a întins o cursă în mod perfid, lui cane posadă trăsnetul îşi pe zei. Anume, cînid ajunse la urechile salle vestea nevredniciei timpului, Zeus coboní de pe Glimp şi se duse în Arcadia. „Am dat semne — povesteşte el — că s-a apropiat un zeu, iar poporul începu să se roage. Lyiaaon însă nîde imai întîi de pioasele rugăciuni, şi apoi exclamă : „«Vreau să încerc să văd dacă acesta este un zeu sau e un muritor si adevărul nu va fi de itnas la îndoială». Se 32) pregăteşte — continuă Zeus — să imă răpună în timpul somnului goneu al nopţii. Acesta este modul de cercetare a adevărului iubit de el. Şi, încă nemulţumit cu atîta, Lyicaon baie cu sabia gîtul unei căprioare de soi miolosian, iar membrele numai pe jumătate moarte ale animalului pante le fierbe, parte le frige la foc şi mi le îmbie ca mînicare. Eu, cu trăsnetul răzbunător, i-am transformat casa în cenuşă". Îngrozit fuge »dl de acolo, iar oînd ajunge în cîmpul tăcut, urilă dît îl ţine gura şi încearcă în zadar să vorbească. Cu gura turbată de mînie şi cu dorinţa de ucidere devenită obioei, se lîntoance spre vite şi se bucură şi azi de sînige ; hainele-i devin păr, iar braţele picioare ; al se transformă în ilup ,şi-işi păsltrează semnele vechii lui figuri.

O atmosferă egail de apăsătoare produsă de atrocitatea con-sumlată se desprinde şi din povestea Pmocneii, care fu transformată într-o rândunică. Anume, Pirocne îl iroagă pe soţul ei, Tereu *{Metamorfoze,* VI, v. 440—676), s-o lase, dacă îi este oît de cît dragă, isă se ducă să-şi vadă sora sau să vină sora ei la ea. î.n grabă Tereu le dă drumul corăbiillor pe mare şi, cu ajutorul pînzelor şi al lopeţilor, ajunge repede pe malul Pireului. Dar abia o zăreşte pe Filomdla, că se şi aprinde de dragoste vinovată pentru ea. La plecare, Pandion, tatăl ei, îl iroagă stăruitor pe Tereu s-o ocroteasfcă pe Filomela cu iubire părintească şi, îndată ce va fi posibil, isă-i trimită înapoi dulcea alinare a bătrîneţelor sale. Dar abia ia sflînşit călătoria că barbarul o închide pe Filomela, oare, palidă, tremurîinld şi temiîndu-se de toate, întreabă cu lacrimi în ochi unde-i este isora ? El o închide şi ca soţ, dublu, iface din ea cu forţa, alături de sora ei, concubina lui. Plină de mlînie, Filomela amenинţă că, lăsînd orice

pudoare la o pante, va demasica ea însăşi faptul. Atunci Tereu o prinde, o leagă ,şi, trăgiînd sabia, îi taie limba, iar soţiei sale îi ispune cu perfidie că sora ei ieste moartă. Zdrobită de durere, Pinocne îşi aruncă de pe umeri haina-i pompoasă şi îmbracă haina de doliu, lasă să fie clădit un mormint igol şi varsă la-crimi asupra Boantei surorii sale, soartă ce nu trebuia dqplânsă în chipul acesta. Ce face Filomiala ? închisă, lipsită de vorbire şi de gilas, se gîndeşte la o înşelăciune. într-o pîjnză albă ea ţese cu fire de purpură vestea despre crima comisă şi haina o tri-, mite pe ascuns surorii sialle Procne. Aceasta citeşte vestea demnă de milă despre sora sa, nu vorbeşte şi nu pflinge, dar se adîn-ceşbe icu .totul în giîndull pedepsei. Era pe timpul sărbătorii îui Bachus ; mânată de furiile durerii, Procne pătrunde la sora ei, o răpeşte din celulă şi o duce cu sine. între timp nu ştia încă la ce răzbunare îngrozitoare să recungă împotriva lui Tereu în pro-pria-i icasă ; iată că vine Itys la mama lui. Pnocne îll priveşte cu Ochi sălbatici : ce mult seamănă băiatul cu tatăl său ! Atîta spune, şi comite trista faptă. Cele două surori omoară băiatul şi îl servesc la masă lui Tereu, care îngthite cu lăcomie carne din propria sa aarne. întrebînid de fiull său, Procne îi răspunde : „Porţi în tine ceea ce cei", iar cînld Tereu începe să-şi caute fiul, întreibînd mereu unde este şi striglîndu-i numele, Filomela îi pune în faţă capul plin de stinge al lui Itys. Atunci Tereu, cu un strigăt de nemărginită groază, răstoarnă masa, pdînge, îşi spune sieşi mormânt al propriului său fiu, scoate sabia şi urmăreşte pe cale două fiice ale lui Pandion. Dar ele îşi iau zborul de aici transformate în păsări ; una zboară în pădure ca privighetoare, cealaltă pe acqperiş ca nîndunică, iar Tereu, pedepsit de durerea şi pofta lui nesăbuită, devine pasăre, care poartă pe creastă, drept în sus, un pieptene de pene şi are un cioc nemăsurat de proeminent. Numele acestei păsări este „pupăză".

Alte metamorfoze, din contră, se datoresc unor vini mai mici. Astfel, Cyginus este transformat în lebădă, iar Dafne, prima iubire a lui Apolo, devine dafin *{Metamorfoze,* I, v. 451— 567). Oiytis devine floarea-soarelui, Narcis, plăoîndu-se pe sine şi dispreţuind fetele, sie priveşte pe sine însuşi în oglindă, iar Biblis, care îl iubea pe fratele ei Caunus *{Metamorfoze,* IX, v. 454—664), se transformă, cînd acesta o părăseşte, în izvorul care-i .poartă şi azi numele şi curge sub sumbri stejari.

Dar să nu ne pierdem mai departe (în amănunte şi de aceea să mai amintim numai de transformarea Pieriddlor. După Ovi-
(X,, 35)

diu *(Metamorfoze,* V, v. 302), ale erau fiicele iui Pieros şi au provocat muzele la întrecere. Pentru noi are importanţă numai deosebirea dintre ceea ce au cântat Pieridele şi ceea ce oîntau muzele. Pieridele (v. 319—331) oîntă bătăliile zeilor şi le arată cinste nemeritată giganţilor, diminuând importanţa faptelor marilor zei ; trimis din adîncurile pământului, Typheus bagă frica, în zei, care toţi au fugit de acolo pînă oe fură primiţi, obosiţi, de pământul Egiptului. Dar, povestesc Pieridele, Typheus îi ajunse şi aici, iar măriţii zei se ascunseră sub masca unoir figuri fălise : conducător al turmelor, se spunea în cântecul Lor, era Zeuis, de aici coarnele răsucite cu care este irqprezentat şi azi Ammion al libienilor ; Aipolo deveni corb, odrasla Semelei ţaip, sora lui Apoilo pisică, iar Hera se transformă in vacă albă ca zăpada. Venus se ascunse într-un peşte, iar Mercur în penele iui Ibis.
Prin mimare, în această imetamorfoiză ovidiană fiiguira de; animali este considerată ca o ruşine pentru zei şi, dacă ei nu sânt transformaţi în animale ca pedeapsă pentru o vină sau o oriimă, totuşi drept temei al transformării voite de ei înşişi este indicată laşitatea. Dimpotrivă, Galiope preamăreşte în cântecul ei binefacerile şi isprăvile zeiţei Ceres : Ceres, spune Galiope, a fost aceea care ia spart cea dintîi ţarina câmpurilor cu plug îndoit, ea a făcut mai **întâi** ca pământuil arat să dea rod şi hrănitoare 'alimente, ea cea dintîi a dat oamenilor ilegi, iar noi toţi sîntem un dar aii zeiţei Geres. Pe ea trebuie s-o laud ; cum oare să dea expresie unor eîntece demne de această zeiţă?! Ea este, fără îndoială, demnă de a fi cântată. — După ce a terminat Calliope, Pieridele âşi atribuiră lor victoria întrecerii. Dar, în timp ce încercau să vorbească, spune Ovidiu i(v. 670), îşi să se folosească cu strigăte stridente ide miîinille lor, ele văd că unghiile lor se prelungesc în pene, braţele li se aoqperă de flăcări şi gurile li se transformă în ciocuri rigide, iar cînd vor să se plângă de ceea ce li se întîmipilă, ridicate fiind pe aripi mişcătoare, ele plutesc, guralivele pădurilor, ca ţarce, în aer. încă şi acum, adaugă Ovidiu, le-a mai rămas limbuţia de odinioară,, răguşită lor flecăreală şi nemărginita plăcere de a trăncăni.
Deci îşi aici transformarea este prezentată ca pedeapsă, şi anume, ca la multe dintre aceste istorii, ea este privită ca pedeapsă pentru impietate faţă de zei.
3) în ce priveşte alte transformări, de **altfel** cunoscute, **ale** oamenilor şi ale zeilor în animale, ele nu au la baza lor nici o vină directă a "celui transformat — de exemplu puterea Circei să

facă din oameni animale —, dar starea de animal se înfăţişează cel puţin ca o nenorocire şi umilire care nici celui ce produce transformarea pentru scopurile sale nu-i aduce tocmai onoare. Ciroe nu ena decât o zeiţă secundară, obscură, puterea ei apare ca pură vrăjitorie, iar Mercur lîl ajută pe Ulise cînd acesta se pregăteşte să-işi elibereze tovarăşii vrăjiţi. — Aceluiaşi gen îi aparţin mulltipele forme pe care le ia Zeus atunci cînd, de dragul Europei, se transformă în taur, se apropie de Leda ca lebădă, iar pe Danae o fecundează ca ploaie de aur. Toate acestea le face cu scopul de **a** înşela şi în vederea unor planuri nespirituaile, lipsite de fineţe, legate de natură, planuri la care îll împinge gelozia totdeauna justificată a Iunonei. Reprezentarea vieţii universale şi creatoare a naturii, care în multe mitologii imai vechi constituia determinaţia principală, aici este transformată de imaginaţia poetică în povestiri singulare despre libertinajul părintelui zeilor şi oamenilor, libertinaj la care el nu se dedă însă păstrîndu-işi înfăţişarea proprie si, în cea mai mare parte, nici vreo formă omenească, ci irecurgînd la figuri de animale sau la alte forme ale naturii.
Y) în sfîrşit, tot aici trebuie să fie socotite şi acele forme hibride de omenesc şi animalic care nici ele n-au fost excluse din arta greacă, dar care au primit animalicul în cuprinsul lor numai ca pe ceva degradant, nespiritual. La egipteni, de exemplu, ţapul Mendes era venerat ca zeu (Herodot, II, 46), după părerea lui Jablomski (Creuzer, *Symbolik,* I, 477), adorat ca putere creatoare a naturii şi cu deosebire a soarelui, adorat într-un fel atît de lipsit de pudoare, încât, cum spune Pindar, chiar şi femeile se dădeau ţapilor. La greci, Pan este, din contră, prezenţa divină care produce spaimă, iar mai tîrziu figura de ţap care apare la fauni, satiri şi ipani se înfăţişează numai în ipostază subordonată, la picioare, iar la cei mai frumoşi eventual numai la urechile ascuţite şi la cornițe. Restul figurii este plăsmuit în iformă umană, iar animalicul este redus la elemente neimportante. Şi, cu toate acestea, faunii nu sînt consideraţi la eleni ca zei mari îşi ca puteri spirituale, ci trăsătura lor caracteristică a rămas aceea a unei veselii zburdalnice şi senzuale. Fără îndoială, ei sînt reprezentaţi şi ca întruchipare

a unei expresii mai adinei, ca de exemplu, frumosul faun din Miinchen, care ţine în braţe pe tînărul Bachus şi-l priveşte ou un surâs plin de supremă dragoste şi drăgălăşenie. El nu este, se înţelege, tatăl lui Bachus, ci numai îngrijitorul lui ; şi iată că i se atri-

buie frumosul sentiment de a se bucura de nevinovăţia copilului, sentiment din care, ca sentiment al maternităţii în arta romantică, s-a făcut o înaltă temă spirituală. La greci însă» această iubire, cea mai gingaşă iubire, aparţine încă cercului inferior al faunilor, pentru a indica faptul că ea îşi are arigi-x,, 37) nea în animalic, în natural şi, din această cauză, ea şi poate fi plasată în această sferă. Ponmaţii intermediare asemănătoare slînt şi centaurii, la care de asemenea iese în evidenţă cu precumpănire latura natu-railă a senzualităţii şi a dorinţei, iar cea spirituală cade pe al doilea plan. Ghiron aparţine, fără îndoială, unui gen mai nobili, el este în medie isteţ şi educator al lui Ahille, diar această poziţie de pedagog al unui copil nu aparţine sferei divinului ca atare, ci ţine de îndemînarea şi priceperea omenească.

In chipul acesta, raportul! figurii animale este modificat din toate punctele de vedere în arta clasică, întruicît aceasta este, folosită pentru a indica ceea ce este rău, fără de preţ, natural şi nespiritual, în timp ce altă dată ea era expresia pozitivului şi a absolutului.

2 LUPTA DINTRE VECHII ŞI NOII ZEI

A doua treaptă, superioară, a acestei degradări a animalli-cuhii constă în faptul că zeii autentici ai antei clasice, avlînd drept conţinut al lor libera conştiinţă de sine, ca putere ce se sprijină pe sine, proprie individualităţii spirituale, nu pot fi înfăţişaţi intuiţiei decât itot numai aa puteri care ştiu şi voiesc, deci ca puteri spirituale. în consecinţă, omenescul, în a cărui formă âînt reprezentaţi aceşti zei, nu este numai o simplă formă cu care imaginaţia ar înveli acest conţinut, ci el rezidă în semnificaţie, în conţinut, în interiorul însuşi. Dar, în general, divinul trebuie conceput în mod esenţiali ca unitate a naturalului şi spiritualului. Ambele laturi aparţin absolutului şi numai modul diferit în care această armonie este reprezentată constituie, sub acest aspect, gradaţia care există între diferitele forme de artă şi 'religie. Potrivit reprezentării noastre creştine, Dumnezeu este creatorul şi stăpînul naturii şi al lumii spirituale, şi (X,, 38) deci, fără îndoială, liberat de nemijlocită existenţă în natură, deoarece el este cu adevărat Dumnezeu numai oa .reluare de sine în sine, numai ca fiinţa-pentru-sine absolută. Numai spiritul uman mărginit se situează -faţă de natură ca faţă de o limită şi

barieră, pe care în existenţa lui el nu o învinge ridicîndu-se spre a deveni nemărginit în sine dedît prin faptul că el cuprinde teoretic natura cu giîndul, iar practic realizează armonie între ideea -spirituală, raţiune, ibine îşi natură, linsă, această activitate infinită este Dumnezeu, îmtrudît lui îi revine domnia asupra naturii şi întrucât — ca aoeastă activitate infinită şi ştiinţă şi virere a ei — el este pentru sine însuşi. — în religiile artei pro-priu-zis simbolice, din contră, unitatea interioară a ceea ce e ideali cu natura este, cum am văzut, o legătură nemijlocită, care, din această cauaă, avea ca determinaţie principală a ei naturalul, după conţinut şi formă. Astfel, sparele. Nilul, marea, pământul, procesul natural al naşterii şi pieirii, al creării şi reproducerii, cursul alternativ al vieţii universale au fost venerate ca existenţă şi viaţă divină. Dar deja în arta simbolică aceste puteri ale naturii fură personificate, şi prin aceasta ridicate spre spiritual. Dar dacă zeii trebuie să fie indivizi spirituali în armonie cu natura, aşa cum pretinde forma clasică a artei, simpla personificare nu mai este suficientă pentru aşa ceva. Deoarece, cînd conţinutul personificării este numai o forţă universală şi o activitate a naturii, ea rămîne cu totul formală, fără să pătrundă în interior, şi nu e capabilă să scoată la lumină nici elementul spiritual, nici să dea existenţă individualităţii acestui cuprins. Este deci cu necesitate propriu artei clasice, pe de o parte, să degiradeze universala forţă a naturii — întocmai cum ea degradează, am văzut, animalicul — şi să aşeze spiritualul mai presus de această forţă. în aoest caz însă, determi-narţia principală o constituie, în loc de personificare, subiectivitatea. Pie de altă parte însă,, zeilor artei clasice nu le jeste îngăduit să înceteze să fie forţe ale naturii, fiindcă aici divinitatea încă nu trebuie însă "TTETeprezentată ca spiritualitate absolut, liberă în sine. Natura se găseşte în relaţie de creatură mimai creată şi subordonată faţă de un stăipîn şi creator numai atunci cînd Dumnezeu este reprezentat sau oa abstractă şi numai ideală stăpânire în sine a unicei substanţe, cum este cazul în arta sublimului, sau atunci eînd el este înălţat, ca spirit concret, la libertate absolută în elementul existenţei spirituale îşi al fiinţei-pentru-sine personale, cum este cazul în creştinism. Nici una dintre aceste două poziţii nu aparţine antei clasice. Zeulei încă nu este stăpîn al naturii, căci el nu pp-sedă încă sirilajiallEatBisiolută

ca formă şi conţinut al său. M nu miai .este domn al naturii, deoarece starea sublimă a
(X,. 80)

lucrurilor naturale şi a individualităţii umane privată de conţinut divin a încetat să mai existe şi s-a redus, devenind frumuseţe în .care ambelor laturi — adică ale universalului şi individualului, spiritualului şi naturalului — trebuie să li se acorde, fără nici o restricţie, depline drepturi .pentru reprezentarea artistică. .Aşadar, **fin** zeul artei .clasice puterea naturii este păstrată, dar ca putere a naturii luată nu în sensul naturii universale atotcuprinzătoare, ci ca acţiune determinată şi deci limitată a soarelui, a mării etc, iîn general ca putere specifică naturii, care apare ca .individ spiritual, posedând această individualitate spirituală ca pe o trăsătură ce constituie esenţiiallitatea sia particulară.
Acum, după cum am văzut deja mai sus, întrucât idealul clasic nu este nemijlocit dat, ci poate să-işi fiacă apariţia numiai prin mijlocirea procesului în care se înlătură pe sine ceea ce este negativ în figura spiritului, această transformare şi dezvoltare ascendentă a ceea ce este brut, lipsit de frumuseţe, salba*-tic, baroc, ipur natural sau fantastic ce-işi are originea în reprezentările religioase şi în concepţiile artistice mai vechi, va deveni unul dintre interesele principiale în mitologia greacă .şi, din această cauză, va trebui să determine reprezentarea unui anumit cerc de semnificaţii particulare.
Dacă vrem acum să examinăm mai îndeaproape acest punot principali, trebuie să precizăm îndată şi în prealabil că cercetarea istorică a variatelor şi numeroaselor reprezentări ale mitologiei elene nu ţine aici de datoria noastră. Ceea ce ne priveşte nu sînt, sub acest raport, decît momentele esenţiale ale acestei transformări, în măsura în care ele se dovedesc a fi momente generale ale dezvoltării artei şi ale conţinutului ei. Din contra, enorma cantitate de mituri particulare, de povestiri, istorii, referiri cu caracter local şi simbolic, care îşi mai afirmă încă drepturile lor chiar la noii zei şi apar incidental în operele artistice, dar nu aparţin propriu-zis punctului centrali, tot acest material abundent trebuie să-l dăm la o parte, îngăduinidu-ne să menţionăm amănunte numai cu titlul de exemplu. în ansamblul ei, calea pe care înaintăm acum o putem compara cu mersul pe care-l arată istoria sculpturii.
Deoarece sculptura, înfcrucît înfăţişează pentru intuiţia sensibilă zeii în forma lor autentică, formează centrul care e propriu artei clasice, deşi, spre deosebire de obiectivitatea calmă a sculpturii, pentru completare, poezia se pronunţă asupra izeilor şi a oamenilor sau ne înfăţişează în
faţa ochilor lumea zeilor şi a oamenilor chiar în mişcarea şi activitatea ei. Or, întocmai cum în sculptură principalul moment al începutului îl constituie transformarea în figură şi statură omenească a pietrei informe căzute din cer sau a blocului de lemn (8iO7ts-ri)ţ) — cum era încă zeiţa cea mare din Pes-sinus (în Asia Mică), pentru care romanii au trimis o delegaţie solemnă ca s-o aducă la Roma —, tot astfel trebuie şi noi să începem aici cu puterile naturii încă informe şi brute şi să indicăm numai stadiile prin care ele se ridică, devenind spiritualitate individuală, îşi se concentrează în figuri stabilite.
In această prvinţă, putem distinge trei laturi mai importante.
Primul luoru care ne atrage atenţia sînt fc r a c o lele în care şitiinţa şi voinţa zeilor se fac cunoscute, "încă în chip inform, irin existenţe ale maturii.
Al d oiiie a punct principal se referă laVforţele univer-salle ale naturii, *t* precum şi la abstracţiile drqptului etc, care stau la baza adevăraţilor indivizi divini spirituali, ca loc de naştere al lor, şi constituie condiţia prealabilă a naşterii şi acţiunii lor : vechii zei, deosebiţi de cei noi.
în sfârşit, î n a ii t ir e i 1 e a rând, _ inainitarea spre ideal, nqcesară în sine şi pentru sine, se manifesta în tiajptu1 că. perso-nilficările, iniţial superficiale, şi relaţiile spirituale cele mai abstracte sînt combătute şi respinse ca ceva ce este în sine însuşi subordonat şi negativ, iar graţie acestei degradări individualitatea spirituală independentă şi forma si acţiunea ei umană ajung să fie dominante în mod necontestat. Această transformare, — adevăratul punct central în istoria genezei zeilor clasici — este prezentată în mitologia greacă într-un mod pe oît de naiv, pe atît de expresiv în lupta dintre zeii vechi şi noii zei, în prăbuşirea titanilor şi în victoria pe care o cîştigă zeii din neamUl lui Zeus.
a) î n p rimul rînd, în ce priveşte oracolele, nu avem nevoie să facem în acest loc menţiune extinsă despre ele. Punctul esenţial care prezintă importanţă se bazează numiai pe faptul că Sjarta oliaisicânu mai sînt adorate fenomenele naturii ca-aţare — cum se închină, de exemplu, parsii la **foc** il fă
iii l i ăî
p, p
sau venerează regiunile cu naftă, sau egiptenii, la care zeii rămîn enigme insondabile, misterioase, mute —,(Q) ca unii ce sitiu şi au voinţă, Ercomunică omului înţelepciunea lor~pr.im mullocirea

fenomenelornaturii. Astfel întrebară vechii eleni (Herodot, II,
43

52) oracolul de la Dodona dacă trebuie să accepte numele zeilor oare au venit de la barbari, şi oracolul răspunse : aicioep-taţi4e !

a) Semnele prin care se revelau zeii erau în cea mai mare parte cu totul simple : la Dodona, freamătul şi foşnetul stejarului sacru, murmurul izvorului, sunetuil vasului de metal, pe caire-l făicea să sune vântul. Tot astfel foşnea la Delos dafinul, iar la Ddlfi tot vântul care bătea în triped constituia un moment hotărâtor. Dar, în afiară de astfel de sunete nemijlocite ale maturii, şi omul însuşi devine expresie a oracolului, întrucât, tre-oînd de la starea de luciditate trează a intelectului într-io stare naturală de inspiraţie, dl este pe cît de ameţit, pe atât de excitat. La Ddlifi, de exemplu, Pitiia, ameţită de giaze, pronunţa oracole ; sau în peştera lui Trofoniu cel ce consulta oracolul primea răspuns dedus dim interpretarea ce se dădea propriilor lui vedenii.

(3) însă la semnele externe se mai adaugă o a doua latură, deoarece în oracole zeul este, ddsigur, privit drept acela care ş t i e — şi din această cauză lui Apolo, zeului ştiutor, îi este conisaiarait oracolul principal —, dar forma în care îşi face cunoscuta voinţa rămîne cea cu totul nedeterminată pe care o oferă natura;, adică sunete ale naturii sau cuvinte fără legătură între ele. Daltă fiind această obscuritate a formei, conţinutul spiritual devine el însuşi obscur, avîmd nevoie, din această cauză, de i n t e r p r e it a r e şi lămurire.

Y) Această explioaţie, deşi aduce în faţa conştiinţei spiritualizat mesajul zeullui, mesaj oare originar e dat numai în demente proprii naturii, rămîne cu toate acestea obscură şi cu dublu înţeles. Fiindcă, în ce priveşte ştiinţa şi voinţa sa, zeuî este universalitate concretă ; de acelaşi fel trebuie să fie şi sfa-tiil ori porunca pe care le revelează oracolul. Universalul însă nu este unilaterali şi abstract, ci, conlcrdt fiind, conţine în sine ambele laturi. Dar, întrucît omul stă neştiutor faţă în faţă cu zeul ştiutor, dl primeşte şi mesajul oracolului ca neştiutor ; adică înversalitatea concretă a acestuia nu-i este evidentă şi nu poate alege din cuvintele cu dublu înţeles ale zeullui — când se decide să acţioneze conform lor — decât una dintre semnificaţiile lor, căci în împrejurări particulare orice acţiune trebuie să fie totdeauna d e it e ir m i n a t ă numai într-o unică direcţie, cealaltă fiind exclusă. Dar abia s-a angajat omul să acţioneze să-

vîrşind realmente fapta care, prin aceasta, a devenit a sa, obligat fiind să răspundă de ea, că şi ajunge în conflict : el observă dintr-o dată că cealaltă direcţie, cuprinsă implicit şi ea în vorbirea oracolului, se întoarce împotriva lui, fiind înglobat, contra ştiinţei şi voinţei sale, în soarta faptei sale, pe care nu o cunoaşte, dar pe care o cunosc bine zeii. Pe de aillță parte, invers : zeii sînt puteri d e t e r mina t e, iar răspunsul lor, cînd are precizia pe care o are, de exemplu porunca lui Apolo care îl îndeamnă pe Oreste la răzbunare, îl conduce pe om la conflict şi prin această precizie a lui. — Dar cum, pe de o parte, forma pe care o ia în oracol ştiinţa interioară a zeului este exterioritatea cu totul neddterminiată sau interioritatea abstractă a cuvântului şi cum însuşi conţinutul cuiprinide în el, din cauza dublului său înţeles, posibilitatea conflictului, în arta clasică nu sculptura, ci poezia — şi cu deosebire cea dramatică — este aceea în care oracolele constituie o parte a conţinutului şi devin importante. Ele obţin însă în chip esenţiali un loc în anta clasică fiindcă în ea individualitatea omenească nu s-a ridicat încă pînă în culmea inferiorităţii, culme pe care stînd, subiectul îşi scoate exclusiv din sine însuşi botăiiîrile acţiunilor sale. Ceea (Xa, *u* ce numim conştiinţă în sensul actual al cuvântului nu şi-a găsit încă loc în arta clasică. Fără îndoială, omul elen acţiona adesea din pasiune proprie, rea ori bună, dar patosul autentic, ce ar fi trebuit sănl anime, ,şi-l animă, ivenea de la zei, al căror conţinut şi putere era universalul unui astfdl de patos, iar eroii sânt sau nemijlocit pătrunişi de acest patos, sau cer sfat oracolelor, oînd nu li se înfăţişează înşişi zeii pentru a le ordona fapte.

ib) După cum în oracol conţinutul se afllă în zeii oare ştiu şi vor, iar forma fenomenului exterior este exteriorul abstract şi natura 1, tot astfel, pe de altă parte, naturalul devine, ca putere universală şi ca acţiuni ale acesteia, conţinut din care trebuie să se înalţe individualitatea independentă şi care primeşte ca formă proximă numai personificarea superficială. Respingerea acestor puteri ale naturii, opoziţia şi conflictul în care ele sânt învinse, constituie tocmai punctul important căruia avem să-i mulţumim pentru apariţia antei clasice propriu-izise şi pe care, din această cauză, vrem să-l supunem unei examinări mai precise.

a) Prima observaţie pe care o putem face în această privinţă se referă la împrejurarea că acum nu avem de-a face cu o divinitate gata elaborată, lipsită de orice element sensibil şi

început al tuturor lucrurilor — cum e cazul în concepţia despre lume a sublimului sau, în pante, chiar şi la inzi —, ci este vorba de faptul că începutul îl constituie zei ai naturii, şi anume mai întîi puterile mai generale ale naturii, ca anticul Haos, Tartar, Ereb, 'toate aceste fiinţe subterane, brutale, apoi Uranois, Geea, Erosul titanic, Cronos etc. Abia din aceştia se nasc apoi puteri mai determinate, ca Hellios, Okeanos etc, care devin bază naturală pentru existenţa zeilor ulteriori, spiritual individualizaţi. Aici îşi face deci apariţia iarăşi o teogonie şi o cosmogonie (X,, 45) inventate de imaginaţie şi plăsmuite cu mijloacele artei, ai căror primi zei rămiîn însă, pe de o parte, nedeterminaţi pentru intuiţie siau se măresc în nemăsurat, iar pe de altă pante cuprind în ei încă multe demente simbolice.

p[1]) în oe priveşte deosebirile mai precise ce există între aceste puteri titanice, acestea sînt :

aa) Mai înitîi, puteri telurice, siderale, lipsite de conţinut spiritual îşi moral îşi, din această cauză, lipsite de frînă. E'le compun un neam grosolan şi sălbatic, neam de monştri, aşa cum a ieşit ol din imaginaţia indiană sau egipteană, progenitură de uriaşi diformi. Împreună cu allbe trăsături particulare ale naturii, ca, de exemplu, Bnontes, Stenqpes, precum şi hecatomchirii Kot-tos, Briareu şi Giges, cu giganţii etc, ei sînt supuşi stăpânirii lui Uranos, apoi stau sub domnia lui Gronos, a acestui titan **principal,** care semnifică evident timpul îşi îşi înghite toţi copiii, după cum timpul îşi distruge creaţiile cărora le-a dat naştere. Acestui mit nu-i lipseşte semnificaţia simbolică, căci viaţa naturii este, de fapt, supusă timpului şi nu dă naştere decît la ceea ce este trecător, întocmai cum zilele preistorice ale umui popor, oare nu e decât un neam, o gintă, dar nu formează un stat şi nu urmăreşte realizarea unor scopuri bine precizate, cad pradă puterii anistorice a timpului. Numai în legi, în moralitate, în stat există oeva ferm oare rămâne de-a lungul trecerii generaţiilor, după cum muza conferă durată şi fermitate la tot oe — aa viaţă naturală şi ca acţiune reală — n-ar fi deaît trecător şi ar dispărea în ceea ce este temiporallitate.

5p) Acestui cerc al vechilor zei îi aparţin apoi nu numai puteri ale naturii ca atare, ci şi primele forme de putere asupra elementelor. Importanţă are mai ales prelucrarea metalului cu ajutorul forţei ea însăşi încă brută a naturii elementare, (X,. 46) anume : a aerului, a apei, a focului. Aici îi putem aminti pe

coribanţi, telichini, demoni şi binefăcători şi răi, petacii, pigmeii, pitici trimişi la lucrări în mine, mici şi cu burţi mari.

Ga un punct de trecere foarte important trebuie însă menţionat Pir o met eu. Prometeu este un titan „sui generis" şi istoria lui merită o deosebită atenţie. împreună ou fratele său Epimeteu, el apare mai întîi ca prieten al noillor zei. Apoi se înfăţişează ca binefăcător al oamenilor, care n-au de altfel ce căuta în raportul oe există între noii zei şi titani. El le aduce oamenilor focul şi, prin aceasta, posibilitatea să se îngrijează de satisfacerea nevoilor lor, de dezvoltarea tehnicilor etc. ; acestea nu mai ţin însă de natură şi, din această cauză, nu mai stau în aparenţă în nici o legătură cu elementele titanice. Pentru această faptă, Zeus î)l pedepseşte pe Prometeu, pînă oe, în sifînşit, Her-cule ii scapă de chin. La prima vedere, nu rezidă în toate aceste trăsături principale nimic oe ar fi piropriu-zis titanic, ba am putea descoperi o inconsecvenţă în faptul că, asemenea zeiţei Geres, Prometeu este un binefăcător al oamenilor şi, cu toate acestea, este socotit printre puterile titanice. Dar în faţa unei examinări mai precise, această inconsecvenţă dispare îndată. în această privinţă, cîteva locuri din Platan ne oferă deja o explicaţie suficientă. Anume, în mitul în oare oaspetele povesteşte lui Socrate, mai tînăr, că pe timpul lui Gnonos oamenii s-au născut din pământ şi Dumnezeu însuşi se îngrijea de toţi ; după aceea însă, a început o mişcare opusă, pământul fiind lăsat fără îngrijire lîncît animalele s-au sălbăticit, iar oamenii, cărora pînă aici le venea direct hrana şi tot de ceea ce aveau nevoie, au rămas fără nici un ajutor şi sfat. Se spune că în astfel de împrejurări (iPoliticus, ex rec Bekk., II, 2, p. 283 ; Steph., 274) le-a fost conferit de către Prometeu oamenilor focul, iar tehnicille (X,. (TEVOU) de către Hefaistos sşi colega lui în ale artelor, Atena. — Aici se face explicit deosebirea între foc şi ceea ce produce îndemânarea în prelucrarea materialelor brute şi lui Prometeu i se atribuie numai darul focului. Mai amănunţit povesteşte Platan mitul lui Prometeu în dialogul său *Protagoras.* Aici se spune (Protagoras, I, 1, p. 170—174 ; Steph., 320—323) : Era o dată un timp cînd existau desigur zeii, dar nu existau fiinţe muritoare. Dar, după ce le sosi şi acestora timpul bine stabilit al naşterii, zeii le-au dat formă în interiorul pămîntului dintr-un

amestec de pămînt şi de foc, adăugând aici şi ceea ce se uneşte cu focul şi cu pământul. Gîmd zeii au vrut apoi să-i scoată la lumină, însărcinară pe Prometeu şi pe Epimeteu să-i

...

dea fiecăruia din ei puterile ce li se cuvin şi să-i aşeze. Dar Epimeteu îi ceru lui Prometeu să4 liase să facă singur această distribuţie. „Gînid voi fi terminat-o — spuse el — vei veni s-o examinezi". Eipimeteu însă, neîridemînatic, atribui toate facultăţile animalelor, încît pentru oameni nu mai rămase nimic, iiar cînd veni Prometeu să controleze distribuţia, văzu că celelalte vieţuitoare erau, desigur, în mod înţelept înzestrate cu de toate, dar pe oameni îi găsi goi şi desculţi, fără învelitoare şi fără arme. Iată însă că soseşte ziua stabilită oînd omul trebuia să iasă din pământ la lumină. Atunci Prometeu, încurcat, neştiirad ce sprijin să găsească omului, fură ştiinţa comună lui Hefaistos şi Atenei împreună cu focul — căci fără foc ena cu neputinţă isă stăpîneşti aicea înţelepciune sau s-o faci folositoare — şi le aduse omului ân dar. în felul acesta, omul avu, fără îndoială, ştiinţa necesară pentru conservarea vieţii, dar nu avu ştiinţa polliitică; deoarece aceasta se afla încă la Zeus,. iar lui Prometeu nu i-a fost dat isă pătrundă im cetatea lui Zeus, (X,, îs) păzită de toate părţile de înfricoşătorii lui paznici. Dar în încăperea comună a lui Hefaistos şi a Atenei, atelier unde aceştia îşi exercitau iarba, dl pătrunse pe furiş şi, după ce fură de la zeu arta de a miînui focul, iar de la izeiţă pe cealaltă (arta ţesutului), le dărui omullui. Şi de aici lluă naştere facultatea omului de a-şi procura cele necesare vieţii (surcopia TOU [3îot). Dar Prometeu fu mai târziu pedepsit, se spune, pentru furtul comis din vina lui Epimeteu. — Pe pagini ce urmează îndată după această povestire, Pllaton arată apoi că, pentru coniserviarea lor, oamenilor le mai lipsea, de asemenea, arta războiului contra animalelor, artă care nu -este decât o parte a ştiinţei politice. De aceea ei s-au adunat în oraşe ; iipsindu-tle însă orânduirea de stat, aici ei îşi făceau rău unii altora, îneiît se separară din nou, iar Zeus se văzu nevoit să de trimită prin Heranes pudoarea şi dreptul. — în ,aoeste locuri este sooasă în evidenţă în mod explicit deosebirea dintre scopurile nemijlocite iaile vieţii — scopuri ce se referă la bunăstare fizică, la grija pentru satisfacerea celor mai apropiate nevoi — şi orânduirea statală, care are ca scop spiritualul, moralitatea, legea, dreptul de proprietate, libertatea, binele public. Această moralitate şi acest drept Prameteu nu le-a dat oamenilor, ci i-a învăţat numai şiretenia cu care să învingă natura şi să facă din ea mijloc de satisfacere a nevoilor omeneşti. Focul şi dexterităţile oare se folosesc de el nu au nimic moral în ele însele şi tot atât de puţin şi arta ţesutului, ci ele

întră mai întâi numai în serviciul egoismului şi al folosului particular, fără să se raporteze la ceea oe este comun în existenţa umană sau la dlementull public al vieţii omeneşti. Deoarece Prometeu nu a foslt în situaţia de a da nimic spiritual şi moral omullui, el nici nu aparţine neamului noilor zei, ci **titanilor.** Fără îndoială, Hefaistos are şi el ca element aii activităţii sale focul şi artele ce stau în legătură cu el şi totuşi este un zeu nou. Dar Zeus l-a arunicat de pe Olimp, iar dl a rămas zeul care şchiopă- x„ « teză. De aceea nu constituie dîtuşi de puţin o inconsecvenţă faiptdl că pe Ceres, care, asemenea lui Priometeu, se dovedeşte a fi o binefăcătoare a neamului omenesc, o găsim numărată printre zeii cei noi. Căci ceea ioe învăţă Ceres pe oameni fu agricultura, cu care se află în directă legătură proprietatea ; şi apoi căsătoria, morala şi legea.

YY) tJn aii treilea cerc al vechilor zei nu cuprinde, e adevărat, nici puteri ale maturii personificate ca atare cu sălbătă-ciunea sau virtlenia lor, nici oea mai directă putere asupra dife-ritdlior dlemente ale naturii puse în serviciul nevoilor inferioare ale omullui, ci acest cerc se apropie deja de ceea ce este în sine de natură ideală, general şi spiritual. Dar ceea ce le lipseşte puterilor oare trebuie să fie cu toate acestea socotite aici este individualitatea spirituală şi figura şi apariţia adecvate ei, încîit aceste puteri şi păstrează mai mult ori mai puţin, în ceea oe priveşte acţiunea lor, o referire mai apropiată la ceea ce este necesar şi esenţial în cuprinsul naturalului. Ca exemplu putem menţiona reprezentarea zeiţei Nemesis, Dike, a eriniilor, eume-nidelor îşi a destinului [moros]. Fără îndoială, deja aici ies la lumină detemminiaţiile de drept şi dreptate, dar în loc să fie conceput şi elaborat ca ceea ce este în sine element spiritual şi substanţial al moralităţii, acest drept necesar se opreşte fie la abstracţia cea mai generală, fie la sumibrull drept al nat urai ului în cuprinsul unor relaţii spirituale, de exemplu iubirea sînjgedui şi dreptul ei, drept care nu aparţine spiritului conştient de sine şi liber şi care din această cauză nici nu se înfăţişează ca drept legal regllemenitar, ci, în opoziţie cu acesta, apare ca drapt implacabil al răzbunării.

Mai de aproape, vreau să menţionez numai puţine reprezentări. De exemplu, Nemesis este puterea care

coboară pe cel înălţat, doboară de pe înălţimea lui pe cel prea fericit, restabilind astfel egalitatea. Dreptul la egalitate este însă dreptul cu x,. • totul abstract şi exterior, oare se dovedeşte desigur activ în

domeniul stărilor şi relaţiilor spirituale, dar fără să facă din organismul moral al acestora conţinut all dreptăţii.

O altă latură principală rezidă în faptul că vechilor zei li se atribuie drqptul stărilor familiare, întrucît acestea se bazează pe natură, apunîndu-se astfel dreptului public şi legii comunităţii. Ca cel mai limpede exemplu pentru **acest** puniot pot fi citate *Eumenidele* lui Esichill. Fioroasele fecioare îl urmăresc pe Qreste din cauza uciderii mamei sale, pe oare i-a ordonat-o Apolo, noul zeu, oa astfell Agamemnon, soţul şi regele răpus, să nu rămîmă nerăzbunat. întreaga dramă evoluează asbfel într-o luiptă ce se dă între aceste puteri divine, care păşesc în persoană una împotriva celeilalte. Pe de o parte, eumenidele siînt zeiţe ale răzbunării, dar ele se numesc „cele bine gînditoare", iar reprezentarea noastră obişnuită despre ele, prin care le transformăm în Furii, este grosolană şi barbară, căci urmărirea este un drept all lor esenţial şi, în consecinţă, ele nu sînt doar odioase, sălbatice şi crude oînd îl chinuiesc pe cel urmărit. Dâr dreptul pe care-l aplică dle împotriva lui Oreste nu e decît dreptul familiei, în măsura în care aceasta îşi are rădăcina în slînge. Legătura intimă — cea mai intimă — dintre fiu şi miamă, legătură pe ciare Oreste a rupt-o, este substanţa pe care o reprezintă eumenidele. Apolo opune moralităţii naturale în mod sensibil întemeiată şi simţită deja în sîmge dreptul soţului şi al principelui lezat în dreptul lui mai profund. Această deosebire pare mai întîi exterioară, deoarece ambele părţi apără moralitatea înăuntrul unuia îşi aceluiaşi domeniu, al familiei. Cu toate acestea, imaginaţia plină de conţinut valoros a lui Es'chil — pe oare din acesit motiv trebuie s-o preţuim tot mai mult şi pe această latură a ei — a descoperit aici o opoziţie care nu este câtuşi de puţin superficială, ci aparţine unui gen absolut esenţiali. Anume, raportul dintre copii şi părinţi se bazează pe unitate în ceea ce ţine de natură, legătura soţului cu soţia, din contra, trebuie considerată ca o căsătorie oare nu-tşi are originea numai în iubirea pur naturală, în înrudirea de sânge şi de natură, ci ia naştere din înclinaţie conştientă, aparţinînd astfel moralităţii libere a voinţei conştiente de sine. De aceea, oricît de strânsă ar fi legătura dintre căsătorie şi sentimentul iubirii, ea se deosebeşte totuşi de sentimentul natural all dragostei, deoarece, şi independent de acest din urmă sentiment, căsătoria recunoaşte obligaţii precis definite, chiar atunci cînd s-a stins iubirea. Conceptul şi cunoaşterea substanţialităţii vieţii conjugale este ceva ulterior şi mai profund decît legătura naturală dintre fiu şi mamă şi ea constituie începutul statului ca realizare a voinţei liberie, raţionale. Tot astfell rezidă şi în raportul principelui faţă de cetăţeni legătura politică a dreptului egal, a legilor, a libertăţii conştiente de sine şi a spiritualităţii scopurilor. Aceasta este cauza pentru care eumenidele, anticele zeiţe, caută să-il pedepsească pe Oreste, în timp ce Apolo, moralitatea clară, ştiutoare şi conştientă de sine, apără dreptul soţului şi al principelui, opumîndu-se cu bună dreptate eumenidelor *{Eumenidele,* v. 206—209) : dacă crima Cliteminesitrei n-ar fi fost pedepsită, ar însemna că consider necinstite şi lipsite de valoare legăturile consfinţite de Hera, protectoarea, şi de Zeus.

In chip şi mai interesant se înfăţişează aceeaşi opoziţie în *Antigona* — una dintre cele mai sublime, în toate privinţele cea mai desăvîrşită operă de artă a tuturor timpurilor —, deşi opoziţia este încorporată aici cu totul în sentimentele şi acţiunile omeneşti. Totul este consecvent în această tragedie : legea publică a statului şi intima iubire de familie şi datoria faţă de frate stau faţă în faţă, coimbătîndu-ise : interesul familiei îl are **ca** patos femeia, Antigona, bunăstarea comunităţii o are ca patos bărbatul, Cveon. Poiinice, luptînd împotriva oraşului său natal, căzuse înaintea porţilor Tebei, iar printr-o lege anunţată public Creon. domnitorul, ameninţă cu moartea pe oricine ar acorda onoarea înmormiîntării acestui duşman al oraşului. Această poruncă, sub raportul exclusiv all binelui public all statului, Antigona nu o consideră ca un ordin ce se referă şi la ea, ca soră ; ea îşi împlineşte sacra datorie a înmormântării, ascultând de pietatea dragostei ei pentru fratele său. Făcând acest lucru, ea invocă legea zeilor. Dar zeii pe care aa îi cinsteşte sînt zeii subterani ai Hadesului (Sofiocle, *Antigona,* v. 451 : ?) wotxo; TSV XOCTCO OscJv Aboj), zeii interiori ai sentimentului, ai iubirii, ai sîn igelui şi nu zeii luminoşi ai vieţii libere, conştiente de sine a poporului şi a statului.

Y) A1 t r e i l e a punct pe care trebuie să-l punem în lumină în ce priveşte teogonia aoncepţiei clasice a artei se referă la deosebirea dintre vechii zei îm privinţa puterii lor şi a duratei domniei lor. Trebuie să subliniem aici trei laturi.
aa) Anume : în primul rînd, naşterea zeilor este succesivă. După Hesiod, din Haos se nasc Geea, Uranos etc. ; apoi apare Cronos şi neamul lui, în sfîrşit se iveşte Zeus cu ai săi. Această succesiune se înfăţişează, pe de o parte, ca o ascensiune de la

puterile naturii mai ahsfcraote şi mai lispite de formă la puteri mai concrete şi deja mai precis determinate ; pe de altă parte, ea apare ca un început de înălţare a spirituaikilui deasupra naturalului. Astfel de exemplu, în *Eumenidele,* Eschii o face pe Pitia, în templul de la Delfi, să înceapă cu cuvintele : „Mai întîi mă închin în această rugăciune zeiţei Geea, care ne-ia dat, prima, acest oracol, apoi zeiţei Themis, care şi-ia avut, a doua după mama sa, sediul lîn acest loc al profeţiei". Dimpotrivă, Pausanias numind îşi el Pământul (Geea) prim dătător de miracole apune că după aceea a fost rânduită de Pămiînt, ca profe-(X_2,53) tesă, Dafne. într-o altă ordine, Pindar aşiază Noaptea în frunte, iar acesteia îi dă ca succesoare pe Themis, urmată de Febe ; şi, în sfârşit, Pindar ajunge la Febus. Ar fi interesant să fie supuse cercetării aceste deosebiri, cercetare care aici nu-şi are locul.
P3) Acum, mai dqparte, întrudît succesiunea aaeasta a zeilor trebuie să se dovedească a fi, în acelaşi timp, un popas spre zei ca altare mai adîmciţi şi mai bogaţi în conţinut, ea se înfăţişează şi în forma degradării a ceea ce este mai vechi şi mai abstract în cuprinsul însuşi al vechii generaţii de zei. Primelor şi celor mai vechi puteri li se răpeşte domnia — aşa cum l-a detronat Oronos pe Umainois — şi locul lor îl iau puterile de mai lînziu.
YY) Prin aceasta., raportul negativ aii transformării, staibiQ.it originar de noi ca fonmlîmd esenţa acestei prime trepte a formei clasice a artei, devine chiar centrul său propriu-zis, iar cum personificarea este aici forma generală în care sînt reprezentaţi zeii şi cum mişaarea ce are loc aici înaintează spre individualitatea umană şi spirituală — deşi aceasta apare mai întâi nede-tenminată şi lipsită de formă —, imaginaţia îşi creează în formă de luptă şi de război o icoană intuitivă despre această atitudine negativă a zeilor mai tineri fiaţă de cei mai bătrâni. Progresul esenţial constă însă în înaintarea de ia matură la spirit, ca adevăratul conţinut şi adevărata formă a artei clasice. Acest progres şi luptele prin care vedem că el se înfăptuieşte nu mai aparţin cercului pnopriu-ais al vechilor zei, ci războiului prin care noii zei îşi întemeiază domnia durabilă asupra celor vechi.
c) Opoziţia dintre natură şi spirit este necesară în sine şi pentru sine. Deoarece, în sine, conceptul spiritului ca totalitate veritabilă constă, cum am văzut mai înainte, numai în faptul de a se separa în sine oa obiectivitate şi în sine ca subiect,

spre a-işi reveni sieşi din natură, prin această opoziţie, şi apoi — ca învingător al ei şi ca putere asupra ei — a fi liber şi senin x,. 54) in faţa acesteia. Acest moment principal în esenţa însăşi a spiritului este deci şi un moment principal în reprezentarea pe care ispiritul şi-o face despre sine însuşi. Pe plan istoric real, această trecere se înfăţişează ca transformare progresivă a omului naturii spre a deveni capabil de viaţă cu rânduire juridică, capabil de a avea proprietate, legi, constituţie, viaţă politică. Divină pentru totdeauna este această reprezentare despre învingerea puterilor naturii de către zeii individuali şi dotaţi cu spirit.
a) Această luptă reprezintă o catastrofă absolută şi ea este fapta esenţială a zeilor ; numai ea pune în lumină deosebirea ce există între zeii vechi şi zeii noi. De aceea războiul, oare scoate în evidenţă această deosebire, nu trebuie să-il menţionăm ca pe un mit oarecare, care ar valona cît valorează orice alt .mit, ci trebuie să-l considerăm drept mitul ce constituie punctul de cotitură şi exprimă crearea noilor zei.
3) (Rezultatul acestui violent conflict între zei este prăbuşirea titanilor, victoria unică a noilor zei, care, o dată asigurată domnia lor, au fost apoi dotaţi în fel şi chip de imaginaţie. In timp oe titanii sînt surghiuniţi, fiind siliţi să locuiască în interiorul pămlîntuhii sau, ca Okeanos, să-şi petreacă viaţa la marginea întunecată a lumii luminoase şi senine ; ei mai sîinit condamnaţi să sufere şi alte multiple pedepse. Prometeu, de exemplu, este ferecat de stâncile munţilor scitici, un vultur roaîndu-i cu nesaţ ficatul ce i se reface mereu ; tot astfel îl chinuieşte pe Tantal în infern o nemărginită şi niciodată asitîmpărată sete, iar Sisif aste nevoit să împingă mereu în sus şi în ziadar stînca ce :se rostogoleşte iarăşi şi iarăşi în jos. Aceste pedepse reprezintă, asemenea titanicelor puteri ale naturii însăşi, ceea ce este în sine lipsit de măsură ; ele întruchipează proasta infinitate, dorinţa nesăbuită a lui „trebuie să fie"

sau ceea ce dorinţa naturală subiectivă are nesăţios în ea, dorinţă care, repetîndu-se fără încetare, nu ajunge la liniştea ultimă pe oare o dă mulţumirea. Fiindcă, spre deosebire de dorul de infinit al modernilor, justul x,, ss) şi divinul bun-simţ aii elenilor n-a văzut un bine suprem pentru •om în ieşirea în larg şi în nedeterminat, ci a văzut în aoeasta un blestem, alungind-o în tartar.

Y) Dacă cercetăm acum în general ce trebuie să dispară •de acum din domeniul artei plastice şi să nu mai aibă dreptul

să treacă drept focnmă ultimă şi drept conţinut adecvat, constatăm că primele elemente sânt cele ale naturii. Astfel, este înlăturat din lumea noilor zei tot ce este tulbure, fantastic, neclar, orice amesitec sălbatic de natural şi spirituali, de semnificaţii în sine substanţiale cu elemente exterioare întîmplăfoare ; lume în care produsâle unei închipuiri nelimitate care nu posedă încă măsura proprie spiriitualiuilui nu mai găsesc loc şi, pe bună dreptate, trebuie să fugă de lumina clară a zilei. Deoarece, aricit i-am împodobi pe cabirii cei enormi, pe caribanţi, reprezentările forţei procreatoare etc, astfel de concepţii aparţin încă, potrivit tuturor trăsăturilor lor — ca să nu mai vorbim de bătrâna Baubo, pe care Goethe o face să călărească pe o scroafă —, mai mult sau mai puţin zorilor conştiinţei. Numai spiritualul este ceea ce iese la lumină ; ceea ce nu se manifestă şi nu ajunge să devină limpede în sine însuşi este nesipirituailull, care din nou se scufundă înapoi în noapte şi în întuneric. Spj-rituialuil însă se mianifestă -şi se curăţă pe sine — întruioît el însuşi îşi determină fonmoa exterioară — de arbitrarul imaginaţiei, de revărsarea formelor şi de alte feluri de accesorii simbolice tulburi.

Tot astfel, constatăm acum că, îintruaît se limitează la sim-ipilele nevoi imateriale îşi la siatisfaoerea lor, activitatea omenească este împinsă pe ultimul plan. Vechiul drept, Themis, Dike etc, ca unui ce nu este determinat iprin ilegi ce-işi iau ori-(Xt. se) ginea lîn iSipirituil conştient de sine, lîşi pierde valabilitatea sa nemărginită. Şi tot astfel, invers, ceea ce ieste pur locali, deşi mai joacă oarecare .rol, eslte transformat lîln figuri generale de zei, figuri în mare ceea ice este local nu mai .rămâne deidît ca slabă urmă. Deoarece, după cum lîn războiul troian grecii au luptat şi au învins ea un popor unic, tot astfel şi izeii home-irici, oare au deja în spatele lor lupta cu titanii, sânt o iluime de izei în sine .statornicită 'şi bine determinată, care a fost apoi tot mai desăvârşit determinată tşi ferm conturată în poezia *şi* plastica ulterioară. Acest element invincibil de fenmitate este, icît priveşte conţinutul izeilor eleni, numai spiritul, dar nu spiritul în interioritiatea lui abstractă, ci în identitate cu existenţa sa exterioară adecvată lui, întocmai icum la Pllaton sufletul şi corpul, fiind una din maştere îşi constituind asitfel împreună o singură şi fermă existenţă, formează eea ice este divin şi etern.

3. CONSERVAREA POZITIVĂ A MOMENTELOR AFIRMATE NEGATIV

In ciuda victoriei noilor zei, elementul vechi ieste păstrat şi venerat linsă în forma .clasică a artei, parte în fonmia originară examinată pînă acum, parte lîn formă schimbată. Numai măxgi-nitull zeu naţional al evreilor nu poate tolera alături de el alţi zei, fiindcă dl trebuie isă fie totul îşi unul, deşi, potrivit modului lui determinat, el nu depăşeşte modul limitat de a fi numai zeul poporului său. Căci universalitatea sa nu şi-o manifestă iprqpriu-izis decât prin crearea naturii ica stăpfîn al cerului şi al pământului. Altfel însă el este Dumnezeul lui Avram, care i-a comdus din Egipt pe fiii (lui Izirail, ile-ia dat legi de pe muntele Sinai, :a dat evreilor ţara iCanaanuilui îşi, datorită strânsei lui identificări icu poporul evreiesc, este un zeu icu totul particular, zeu numai all acestui popor. Din această icauiză, el nu se găseşte în generali nici iaa **spirit** în .acord pozitiv cu natura îşi nici nu se înfăţişează, ca un veritabil spirit absolut, iretras — din modull-său-detenminat îşi din obiectivitatea sa— în universalitatea sa. (Xj_ B? Iată de .oe este acest aspru zeu naţional atît de gelos, poruncind, în igdliozia lui, ca izeii lalltora să nu fie consideraţi decât da simpli idoli. Grecii, din contra, îişi găseau zeii la toate popoarele şi primeau ceea ce era străin. Fiindcă zeul artei icflasioe posedă individualitate spirituală îşi corporală .şi, datorită acestui fapt, el nu ieste Unul îşi Unicul, ci e o .zeitate particulară, oare, ca orice este particular, are în jurul său un cerc al particularului isau are ân faţă acest particular ca alter-ul său din care rezultă, ei este un particular care îşitie să-şi păstreze valabilitatea şi valoarea. iSe întîmplă aici ceea ce se întîmplă cu sferele diverse ale naturii. Deşi regnul plantelor constituie adevărul formelor geologice ale naturii, iar regnul animal, la rîndul lui, adevărul mai înalt al celui vegetal totuşi munţii şi cîmpul inundat subzistă ca teren al copacilor, tufişurilor îşi florilor, care nu-şi pierd nici ele existenţa alături de regnul animal.

a) Prima formă în icare igăsim dementul vechi păstrat la greci o constituie misterele. Misterele elene nu erau ceva secret, în înţelesul că poporul igrec n-ar fi fost, în general, familiarizat cu conţinutul lor.

Dimpotrivă, cei mai mulţi atenieni şi o (mulţime de străini se .socoteau, de exemplu, printre cei iniţiaţi în secretele eleusine. dar nu aveau voie să vorbească despre oale ce au învăţat prin iniţiere. Mai nou, unii işi-au dat multă osteneală să cerceteze mai de aproape felul reprezentărilor pe care

le conţineau misterele şi felui acţiunilor rituale întreprinse cu ocazia serbării misterelor. Dar se pare 'că, în (general, n-a fost ascunsă în mistere nici o mare înţelepciune ori vreo cunoaşter adîncă, ici dle păstrau numai vechile tradiţii, baza conţinutuli transformat mai târziu de adevărate artă, şi deci conţinutul k nu era ceea ce este superior, mai bun, imai adevărat, ci ceea ce este mai puţin şi inferior. Acest conţinut considerat sacru nu era enunţat iiriipede ân mistere, ci era transmis numai în elemente .simbolice. De .fapt, caracterul nedezlegiatuiui, neexprima-tului, ţine îşi de elementul vechi — teluric, sideral, titanic —, căci numai spiritul este ceea ce e manifest şi se manitfesltă pe sine. în această privinţă, modull ide exprimare .simbolic constituie 58) cealaltă latură a ceea ce este isecret (în mistere, căci în simbolic semnificaţia rămîne obscură şi conţine aiitoevia decît ceea ce oferă 'nemijlocit exteriorul lîn care ea trebuie isă se înfăţişeze. Astfel, de exemplu, misterele Demetrei şi ale lui Bachus au fost interpretate, desigur, îşi în sens spiritual, primind în felul acesta un înţeles mai profund ; dar forma acestui conţinut a rămas exterioară, **încât** [conţinutul] nu putea rezulta în mod clar din ea. De aceea misterele au exercitat asupra artei puţină influenţă, căci, deşi ise povesteşte despre Bschil că el ar fi trădat intenţionat unele elemente mistice despre Demetra, totuşi ceea ce apune el se mărgineşte doar la aserţiunea că Artemis ar fi fost fiica zeiţei Geres. Or, acest lucru înseamnă o mică ştiinţă.

b) lî n ia 1 d o i II e a r î m d, imai vizibile par venerarea şi păstrarea vechilor idei iin însăşi plăsmuirea artistică. Pe treapta precedentă am vorbit, de exemplu, despre Prometeu, titanul pedepsit. Tot aislfcfe! ii regăsim pe Pirorneteu eliberat. Fiindcă şi ifocul adus oamenilor de Prometeu (şi consumul cărnii, învăţat de oameni de la Prometeu) constituie, întocmai ca şi Pământul şi Soarele, un mormânt esenţiali al existenţei omeneşti, o condiţie necesară a satisfacerii .nevoilor, şi astfel a devenit durabilă şi cinstirea lui Prometeu.

In *Edip la Colona* i(v. 54—56) al lui Sofoole se spune, de exemplu (v. 54—56) :

Xwpoţ [xsv îepo? 7tă; oS* *iov* gst, 8s viv
oefxvo? IIo(7tSc5v v S'6 7rupcp6po;
Tirav n[1]

[1] (Acest loc este sffint; el este în întregime sub protecţia maies-tosului Poseidom, precum şi sub aceea a Titanului Prometeu, zeul purtător de foc *(N. tr.)*.

Şi scoliasltul adaugă că Prometeu a fast venerat si în Academie, ($X_{i\#}$ 50 împreună cu Atena şi Hefaistois, şi că lin miqa pădure a zeiţei este arătat un templu şi un vechi piedestal la intrare, pe care există şi o imagine a lui Prometeu, ca şi una a lui Hefaisltos. Potrivit relatării lui Lisimachide, Prometeu însă esite reprezentat oa f'ind primul şi mai **bătrân,** ţinlîmd în mină un sceptru, iar Hefaistos, ca mai tînăr şi al doilea ; altarul de pe piedestal le este icomun. Şi după mit Prometeu ;n-a itrebuit **sânţi** suporte pedeapsia ila nesifîirşit, ici a fosit eliberat din cătuşele salle, fiindcă îl previne pe Zeus de pericolul care îi ameninţă domnia din partea celui ide al treisprezecelea descendent al său. Acest descendent este Hercule, căruia, de exemplu, Poseidon, în *Păsările* lui Aristafan {v. 1645—1648), îi spune că se va păgubi pe sine însuşi acceptînd convenţia de renunţare la domnie asupra zeilor, căci tot ce va lăsa după sine Zeus icînd va muri va fi aJl lui. Şi, de fiapt, Hercule este unicul om icare, trecîod în Olimp, din "muritor ce era a devenit zeu şi ocupă un loc mai înallt ideoît Proimeteu, care a Tămias un titan. De numele lui Heroule şi al Heradizilor se leagă şi irăsturnarea vechilor familii de dcftnni-tori. Heraiclizii pun capăt puterii vechilor dinastii şi case negale, în care stăpînea o voinţă capricioasă şi lipsită de ifrntaă *ki* urmărirea unor «(copuri egoiste, voinţă loare, lîn relaţiile ei cu poporul, nu recunoştea deasupra sa nici o lege, eomiţîind din aceasltă cauză fapte criminale înfiorătoare. Hercule, el lînsuşi în slujba unui domnitor, deci ndliber, a învins brutailitaJtea acestei voinţe uriaşe. — Şi, ica să irămmnem Ila exemplelle de care am făcut deja uz mai înainte, să amintim ;în acest loc iarăşi *Eumenidele* iui (X*. eo 'Eschil. Conflictul dintre Apolo şi eumenide trebuie să fie aplanat prin sentinţa areopagului. Un tribunal omenesc, ca corp, în fruntea căruia ise afla Atena — .însuşi spiritul concret al poporului —, (trebuia să soluţioneze conflictull. Insă, întrucât venerau deqpotrivă şi eumenidele şi pe Apolo, judecătorii au dat voturi egale pentru condamnare şi .achitare. Dar piatra albă a Atenei puse capăt conflictului in favoarea lui Apolo. Revoltate de această sentinţă a Atenei, eumenidele protestară, Pallas însă le-a liniştit, promiţîaidu-le cinstire şi altare în vestita pădure

de lingă Colona; în schimb, eumenidele erau obligate să apere poporul Atenei i(v. 901 şi urm.) de rele provenite de la elemente naturale, ca părrnînt, cer, mare şi vînturi, să-l păzească de secerişuri lipsite de rod, de pierderea seminţei vii, de procreări şi naşteri nereuşite. Iar Pallas luă asupra sa în Atena grija pen-

tru conflictele războiului şi luptele sfinte. — în *Antigona* sa, Sofodle ide asemenea nu lasă numai pe Antigona să sufere şi să ipiară ; din contra, îl vedem şi pe Creom pedepsit prin pierderea dureroasă a soţiei sale şi a lui Hemon, oare îşi găsiră pieirea prin moartea Antigonei.

c) Im **sfârşit,** în a 1 t r e i J e a rând, vechii zei nu numai că-tşi păstrează 'locul lor lallături ide izeii tei moi, dar, ceea oe este mai important, baza naturală este menţinută in înşişi zeii cei noi şi se bucură de adoraţie durabilă, întruaît ea continuă să răsune în ei lîn consonanţă cu individualitatea spirituală a idealului clasic.

a) Din această cauză, s-ia întlmpllat adesea că unii au fost seduşi să vadă îin zeii eleni, cu figura îşi forma Hor umană, simple alegorii ale unor astfel de elemente ale naturii. Dar ei nu sînt aşa ceva. Astfel, auzim destul de des vorbindu-se, de exemplu, despre Helios ca zeu al soarelui, despre Diana ca zeiţă a lunii isau despre Neptun oa zeu aii mării. Nu este îngăduit îns*ă să aplicăm ii a reprezentările grecilor o astfel de separare a ele- ei) mentului naturali, ca conţinut, ide personificarea plăsmuită uman, ca formă, precum nici legarea exterioară a ambelor, ca simplă domnie a divinităţii peste lucrurile naturii, aşa cum sîntem obişnuiţi din Vechiul Testament. Căci nu găsim la igireci nicăieri expresia o soţ TOU *rfkiou,* T9)ţ aAaa-ay]ţ * etc. ; şi ei ar fi întrebuinţat ou siguranţă pentru exprimarea acestui raport expresia aceasta, în cazul în icare el ar fi fost propriu concepţiei lor. Helios este soarele ca zeu.

P) Dar în acelaşi timp trebuie isă moţăm ,în această legătură de idei că grecii nu mai considerau drept divin naturalul ca atare. Dimpotrivă, ei iaveau reprezentarea precisă că naturalul nu esibe divin, fiapt im parte conţinut, fără să fie exprimat, în ceea ce isiînt zeii lor, în parte scos în evidenţă îşi în chip explicit. De exemplu, în scrierea sa despre Isis şi Osiris, Blutanh ajunge să vorbească şi despre diferitele moduri de interpretare a miturilor sşi a zeilor. Isis şi Osiris aparţin comoepţiei egiptene şi cuprind în conţinuitul lor şi mai multe elemente naturale decît zeii eleni corespunzători, întrucât aceşti zei egipteni exprimă numai idorinţa şi lupta de a lînainta de la maturai ispre spiritual. . Mai târziu, ei se bucurau de mare venerare (în Roma şi iconsti-tuiau un mister principal. Cu itoate (acestea, susţine Plutarh, ar

Zeul soarelui, al mării. *{N. tr.).*

fi nepotrivit să vrei să-i consideri ca soare, păniîimt sau apă ; numai ceea ce iîn soare, pe pământ etc. este lipsit de măsură şi ordine, defectuos sau exagerat pesite 'măsură, trebuie să fie atribuit elementelor naturii, căci numai ceea ce e b-un şi conform ordinii este operă a zeiţei Isis, iar intelectul, X6yo?-ul, operă a lui Osiris. Prin unmare, nu naturalul ca atare este declarat drept ceea ce constituie substanţa acestor zei, ci elementul spiritual, universalul, Xoyoţ-ul, intelectul, ceea ce este conform legilor. Datorită acestei înţelegeri ia naturii spirituale a zeilor, elenii au şi deosebit elementele naturale mai determinate de zeii cei (X_a «ai noi. Desigur, noi avem obiceiul să unim, de exemplu, pe Helios şi Selene 'Cu Apolio îşi Diana, la Homer însă le întîlinim distincte. Tot astfel îşi fin ceea ce îi priveşte pe Okeanos şi pe Poseidon.

y) lî n al treilea riînd lînsă, persistă în noii zei un ecou al puterilor naturii a căror activitate aparţine individualităţii spirituale a zeilor lînşişi. Temeiul acestei âmbinări pozitive a spiritualului cu naturalul ân idealurile artei clasice l-am indicat deja mai înainte, ide aceea ne putem limita aici la înşirarea cîtarva exemple.

oca) Jn Poseidon, precum şi în Pontus îşi Okeanos, rezidă puterea mării oare înconjură pământul, dar puterea şi activitatea lui se întind mai departe ; el a clădit Uium şi era un apărător al Atenei ; fin 'general, Poseidoin este venerat ca întemeietor de cetăţi, întrucât marea este elementul navigaţiei, al comerţului şi al legăturii dintre oameni. Tot astfel, Apolo, noul zeu, este lumina istiinţei, cel ce vorbeşte în oracole, dar el păstrează totuşi o reminiscenţă a lui Helios, ca lumină naturală a soarelui. Fără îndoială, se duc discuţii — de exemplu între Voss şi Greu-zer — idacă Apolo este şi soarele sau mu, dar în realitate se poate spune că Apolo este soarele şi nu este soarele, deoarece el nu rămâne limitat la acest conţinut propriu naturii, ci este ridicat la nivelul unei semnificaţii spirituale. Deja în sine şi pentru sine trebuie să ne atragă atenţia legătura atît de esenţială care există lîntre ştiinţă şi

luminare, lumina naturii şi ilumina spiritului stînd, potrivit determinaţiei lor fundamentale, în strînsă legătură una cu alta. Anume : ca element al naturii, lumina este ceea ce se manifestă ; fără s-o vedem pe ea însăşi, ea face să fie vizibile obiectele luminate de razele sale. Datorită luminii, totul devine, în mod teoretic, pentru altceva. Acelaşi caracter al manifestării îl are spiritul, lumina liberă a con- t*».[63)]
ştiinţei, ştiinţa şi cunoaşterea. în afară de diversitatea «sferelor

în oare se arată activă această dublă manifestare, deosebirea dintre ele constă în faptul că spiritul se revelează pe el însuşi si rămâne la sine însuşi în ceea ce ne idă sau în ceea ce se face pentru el, în timp ce lumina naturii nu se face perceptibilă pe ea însăşi, ci, din contră, face observabil ceea ce faţă de ea este altceva şi exterior. Sub acest raport, desigur, ea iese afară din sine, dar mu se şi reîntoarce în sine, ca spiritul. Motiv pentru care nu atinge unitatea superioară de a fi la sine **însăţi,** fiind în altceva. Dar cum lumina şi cunoaşterea au o strînsă legătură între ele, mai regăsim şi în Apolo, ca zeu spirituali, o reminiscenţă a luminii soarelui. Astfel, Homer, de exemplu, îi atribuie lui Apolo ciuma din .tabăna grecilor, epidemie considerată aici, dată fiind canicula verii, ca un efect al soarelui. Tot astfel ucigătoarele săgeţi ale lui Apolo au cu siguranţă o legătură simbolică cu. razele soarellui. Gînd este vorba apoi de reprezentarea lui exterioară [plastică], este nevoie de semne exterioare care să precizeze cu care semnificaţie a sa trebuie luat zeul cu precădere. îndeosebi cînd urmăricm istoria genezei noilor zei, poate fi recunoscut— cum a subliniat tmai ales Creuzer — elementul naturali pe oare-l păstrează în ei zeii idealului clasic. Astfel, de exempllu, în lupiter se găsesc lailuzii la soare, iar cele douăsprezece munci ale lui Hercule, de pildă expediţia lui pentru aducerea merdor Hesperidelor, iau de asemenea referiri la soare şi la cele douăsprezece luni. Trăsătura fundamentală a Dianei este deterrninaţia de mamă universală a naturii. Aşa e, de exemplu, Diana din Eifes, icare oscilează între vechi şi nou şi care ane drept conţinut principal natura în igenerall, procrearea şi nutriţia. Semnificaţie indicată şi prin figura ei exterioară : sîni etc. La elena Artemis, vânătoarea care omoară animalele, dimpotrivă, această latură este cu totul înăbuşită de figura ei umană, frumoasă, ifecioralnică, îşi de independenţa ei ; cu toate că semi-(X_2,64) luna îşi săgeţile mai amintesc încă de Selene. în chip asemănător, cu **cât** urmărim mai dqparte în Asia 'originea Afroditei, cu atît mai mult devine aceasta forţă a naturii, dar cînd zeiţa trece dincoace, în Grecia proprau-zisă, iese în evidenţă latura mai individuală sub raport spiritual a farmecului, graţiei, a dragostei ei, latură căreia, se înţelege, nu-i lipseşte baza naturală. Ceres are, în fel similar, drept poziţie iniţială productivitatea naturii, care mai apoi progresează, devenind conţinut spiritual ale cărui raporturi se dezvoltă din agricultură, proprietate etc. Muzele păstrează murmurul izvorului ca bază a lor naturală şi

Zeus însuşi trebuie considerat ca putere universală a naturii şi venerat ca cel ce itună, deşi deja la Homer tunetul este un semn al dezaprobării sau al aprobării, un „omen", şi prin aceasta conţine o referire ia ceva spiritual -şi omenesc. Iuno are şi ea o rezonanţă naturală, amintind bolta cerului şi regiunea de aer în care se **mişcă** zeii. Astfel, se spune, de exemplu, că Zeus l-a pus pe Hercule la sânul Iunonei, dar, aruncat de aceasta cît colo, din laptele vărsat a **luat** naştere cailea laptelui.
P)3) Or, întocmai cum în zeii cei noi elementele genenalle aile naturii sânt, pe de o parte, degradate, iar pe de altă parte păstrate, tot .astfel stau lucrurile îşi cu elementul animalic ca atare, element pe care, mai înainte, a trebuit să-l considerăm numai sub aspectul degradării lui. Acum putem să-i indicăm şi animalicului o poziţie mai pozitivă. iDupă cum zeii clasici au înlăturat modul simbolic de plăsmuire artistică şi şi-au cîştigat drept 'conţinut **spiritul** ce-şi este limpede sieşi, tot astfel semnificaţi a simbolică a animalelor a trebuit acum să dispară în aceeaşi proporţie în oare figurii animalice a-a fost luat dreptul să se amestece în chip nepotrivit cu figura -umană. Din această cauză, figura **animalică** apare numai ca pur atribut indicativ şi este aşezată lângă figura omenească a zeilor. Astfel, vedem vulturul lângă lupiter, păunul liîngă Iunona, porumbeii însoţind pe Venus, cîinele Anubis păzitor al Infernului etc. Prin urmare, dacă se -mai păstrează elementul simbolic în idealul (X_t 65) zeilor spiritualii, acesta devine totuşi neînsemnat ân comparaţie cu importanţa lui originară, iar semnificaţia naturală ca atare — oare **constituia** înainte **conţinutul** esenţial — nu :se mai menţine decît ica vestigiu şi exterioritate particulară, oare, din cauza caracterului ei accidental, se înfăţişează ici şi colo oa ceva bizar, dat fiind faptul că acum nu miai are semnificaţia de mai înainte ; apoi, întrudît interiorul acestor zei îl constituie spiritualul şi umanul, exterioritatea devine la ei numai un accident şi o slăbiciune omen e a s c ă. în această privinţă, putem aminti încă o dată multiplele amoruri ale lui lupiter. Potrivit semnificaţiei lor simbolice originare, ele se referă, cum am văzut, la acţiunea universallă a procreării,

la viaţa naturii. Dar, ca amoruri ale lui Iupiter — care, înbrucît căsătoria cu Iunona trebuie privită ca fiind relaţia substanţială şi fermă, apar ca infidelitate faţă de soţie —, iau înfăţişarea unor aventuri îmitâmplă-toare şi, pieraîndu-şi înţelesul lor simbolic, iau -aspectul unor povestiri frivole, arbitrar născocite.

Cu această degradare a **puterilor** pur naturale şi a animalicului, precum şi a generalităţii abstracte a rdliaţiiilor spirituale, şi cu rdînioorporarea acestora în independenţa superioară a individualităţii spirituale pătrunsă de .natură îşi pătrunzătoare a naturii, avem înapoia noastră istoria necesară a formării clasicului oa propria lui presupoziţie, întrucât, înaintând pe calea aceasta, idealul s-a făcut el însuşi ceea ce este 'dl loonform conceptului său. Această realitate **a** zeilor spiritualii, adecvată conceptului său, ne duce la adevăratele idealuri ale formei clasice a antei, oare faţă de elementul vechi învins reprezintă ceea ce este nepieritor, căci efemerul în general rezidă în nepotrivirea concep'-ului cu existenţa sa concretă.

CAPITOLUL AL II-LEA **IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI**

în ce constă propriu-zis esenţa idealului, am văzut deja în cuprinsul tratării generale despre frumos-ul **artistic.** Aici însă trebuie isă luăm conceptul de „ideali" în sensul special de ideal clasic ; conceptul acestuia a reieşit de asemenea o dată cu conceptul de (formă clasică a artei im general. Deoarece idealul despre care trebuie să vorbim acum constă numai în faptul că arta clasică ajunge să pună efectiv în evidenţă ceea ce constituie nota cea mai profundă a conceptului ei. Drept conţinut al ei pe această poziţie, ea cuprinde spiritualul, întrucât acesta atrage îin propriul lui domeniu natura şi puterile ei şi nu se plăsmuieşte deci pe sine ca pură interioritate şi domnie asupra naturii. Ca f o r m ă **însă,** ea adoptă figura, fapta îşi acţiunea omenească ; prin acestea spiritualul pătrunde şi devine limpede vizibili în toată libertatea lui şi se încorporează vki în figura sensibilă nu oa într-o exterioritate cu semnificaţie numai simbolică, ci ca într-o existenţă concretă care este existenţa ladecvată a spiritului.

Structura mai precisă a acestui capitel poate fi stabilită în felul următor :

In primul **r t** ud, trebuie să tratăm despre natura generală a idealului clasic, al cărui conţinut şi a cărui formă este oimeneseiîil, ideal care elaborează amândouă aceste laturi pînă la cea mai compilată armonizare a lor.

în al doilea rînd însă, dat fiind faptul că aici omenescul este absorbit eu totul de ifonma corporală şi în apariţia exterioară, ei devine figura exterioară determinată, căreia îi este adecvat numai un anumit conţinut, întrucât datorită aces-

(X,. 7)

«ai 03)

lui fapt idealul îl avem înaintea noastră în acelaşi timp ca p a r t i c u l a r Hat e, de aici rezultă pentru noi un cerc de zei şi puteri particulare ale existenţei omeneşti.

In ia 1 treilea r îtnd, particularitatea nu se opreşte da abstracţia a numai unui singur mod-determinat-de-afi — mod al cărui caracter (esenţial ar constitui întreg conţinutul şi principiul unilateral aii reprezentării artistice —, ci această particularitate este şi o totalitate în sine şi unitate i n d i v i -d u a i ă şi armonie a acesteia. Fără **această** plenitudine, particular itatea ar fi săracă şi .goală şi i-ar lipsi viaţa care, în nici o privinţă, nu poate isă-i lipsească idealului.

Sub aceste trei aspecte — al universalităţii, a)l particularităţii şi al singularităţii individuale — trebuie să examinăm acum mai de aproape idealul artei clasice.

1. IDEALUL ARTEI CLASICE TN GENERAL

Problema originii zeilor eleni, **întrucât** ei constituie propriu-zis punctul central al reprezentării artistice ideale, am atins-o deja mai sus şi am văzut că ei aparţin tradiţiei transformate de artă. Această transformare nu se putea face însă decît printr-o dublă degradare : pe de o parte, degradarea puterilor naturii şi a personificării ilor, pe de altă parte degradarea animalicului şi a semnificaţiei *şi* formei simbolice a lui, ca prin-aceasta să se obţină ca adevăratul conţinut al artei să fie spiritualul, iar

adevărata formă a ei figura omenească.

a) Acum, **întrucât** jdejjjiiul clasic nu se realizează, în esenţă, f d

) , jiij

dedît prinbr-io astfel de transformare a ceea ce a existai mai înainte, primul aspect pe care trebuie să-l scoatem în evidenţă este faptul că acest ideal este oreat din spirit si. din această cauza, el uşi are originea im ceea ce au mai propriu şi mai intim

poetul şi artistul, care l-au produs ca rezultat al unei reiilexu

impezi îşi libere, dîndu-şi seama de scopul proprii' Tce Împotriv cestui mod de a itace sar păre

zi îşi libere, dînduşi seama de scopul prprii fţiH artis J Împotriva acestui mod de a itace s-ar părea că vorbeşte fnsa* faptul ca mitologia igreaca~~se haaea.ză pp tradiţii mai vechi şî~Trkmte la elemente externe, orientale. De exemplu, cu toate că, în locul deja amintit, Heroidot spune că Homer şi Hesiod le-ar fi dat .grecilor zeii, (în alte locuri lîi aduce totuşi pe aceiaşi zei eleni în strânsă legătură cu zeii egipteni etc. Deoarece în cartea a doua a Istoriei sale (c. 49) el povesteşte clar că numele lui Dionisos l-a adus în Grecia Melampuis, care a introdus cultul falusului îşi întreaga solemnitate a sacrificiului ; dar cu unele deosebiri, căci Melampus a învăţat cultul lui Dionisos de la Cadmus din Tir îşi de ia fenicienii care veniseră cu Cadmus în Beoţia. Aceste relatări opuse au trezit interes, îndeosebi datorită cercetărilor lui Oreuzer, care caută **să** găsească, de exemplu, în Homer vechi mistere şi toate izvoarele care şi-au împreunat apele în Grecia, aducînd elemente asiatice, pefliasgiee, dodonioe, tracice, samotracice, frigiene, indiene, budiste, fenieiene, egiptene, onfice, pe lingă cele infinit de multe indigene care ţin de localitate şi de alte amănunte. Aceste multiple puncte de plecare transmise prin tradiţie vin, se înţelege, în contrazicere, la pnima vedere, cu aserţiunea, că poeţii ar fi aceia care au dat zeilor nume îşi figură. DăfofjVihpilp piprnfntp, adică tradiţie isi plăs-mui i lă

, onţinutul ipropriii-izis isi iforma autentica a zei-

lor. Acest conţiiiiut ipoeţii *îl* iluară din spiritul lor şi, într-un pro-Tces'd-e li'berâ fra[i]n-stf)rm.arp1~7găsiiră pentru aceasta şi adevărata forma, devenind ân ohipuil acesta de tapt creatorii mitoilogiei pe

care O admiram noi în f»rf,a ptlf.ri Tlar rliin *mre-asâă* nana **hi î i**

am noi în f»rf,a ptlf.ri Tlar rliin *mre-asâă* nana ZIPII merici nu isiînt, pe de altă parte, născocire pur subiectivă sau simplă adăugire ulterioară, ci ei îşi au rădăcina în spiritul şi în credinţa poporului grec şi în spiritul principiilor lui religioase şi naţionale. Zeiiisînt puterile şi autorităţile absolute, constituind ceea ce estesuiprem in reprezentarea şi închipuirea *•

central aii frumosului în general, transmis poetului

altă poziţie dedît în Orien

este

liecairе elemente date.

f flluL vii e*c-' pu

sit de forma şi de conţinut,

1j aj biectivităiţii

dlemcntc' 'ale" a

. .- -- v v. „ u. nvic ctusoiut ierm

;îeiiale -mjoate fi în creaţiile ei o,, 5,„ ţrjjmqaişa, ci trebuie sa rămiînă

vecht vechi

ale unor

Acea inspirauTte asemenea arhitectuluT de.tei.en liber (Pentru dădit) : pe jumătate năruite, coline, stînci

▮o

care ies din pământ îl împiedică, alături de **scopurile** particulare conform cărora trebuie să-şi ridice el construcţia. Drept urmare, el nu poate ridica decît o clădire fantastică, lipsită de armonie, sălbatică. Ceea ce produce el nu este opera imaginaţiei sale libere, care ar crea pornind din propriul lui spirit. — Invers, poeţii evrei ne dau revelări dictate, se spune, de Dumnezeu, înoît aici ceea ce produce este iarăşi o inspiraţie inconştientă, separata şi distinctă de individualitatea şi de spiritul creator al artistului ; asia cum se întîmplă lucrurile, în esenţă, în arta sublimului în general, unde abstractul, eternul se înfăţişează intuiţiei şi conştiinţei în raport cu ceva ce faţă de el este altceva şi exterior.

Dimpotrivă, în arfa nla.o.r furrf-i'ţ+jj " pnpţii fiînt., fără îndo ăă f il

p, ţ pţ .
ială, şi profeţi, învăţători care fac rimosrnt oaimenilor *ce.* este absolutul şi divinul.
ă) Tn pr 1 mul rînd însă, conţinutul zeilor lor nu este ceea ce în natură este numai exterior faţă de spiritul omenesc, nu este nici abstracţia unei unice divinităţi, concept îm cuprinsul căruia este implicat numai un proces superficiali de formare a lui şi în care nu mai rămîne decît inferioritatea lipsită de formă, ci conţinutul zeilor eleni este luat din spiritul şi existenţa omenească. Astfel el este ceea ce e propriu inimii umane, conţinut cu care omul se poate contopi liber ca şi cu sine însuşi, întru-cît ceea ce omul creează aici este cea mai frumoasă autocreare.
3) î n al doilea x î nd,artiştii sînj ji—po-»4-~adică ei dau formă acestui materiali şi acestui conţinut, Jucând din_el_ figură liberă, independentă. Dar, sub "acest aspectj" artiştii eleni —a~ ttovedit că slînt poeţi u adevărat creatori. Ei puneau în tigaia de topit tot felul de materiale străine, dar nu făceau din ele lătură, ca într-o căldare de vrăjitoare, ci făceau să fie mistuit de focul pur al unui spirit profund tot ce era tulbure, pură natură, impur, străin, nemăsurat. Ei ardeau toate acestea, sudîn-du-de şi făcând să răsară purificată figura, care nu arăta reminiscenţe vagi ale materiei din care fusese plăsmuită. In această privinţă, sarcina lor consta parte în înlăturarea a toţce era lipsit de formă, a simbolicului, a ceea ce~lîu era Frumos şi a diformului în materialul transmis de tradiţie, parte în punerea în lumină a ceea ce este cu adevărat spiritual, spiritual pe care erau ţinuţi să-il individualizeze, trebuind să caute sau să inventeze pentru aceasta înfăţişarea 'exterioară corespunzătoare ; aici se prezintă cu necesitate pentru prima dată drept singura reali-
tate adecvată figura omenească şi forma acţiunilor şi întâmplărilor omeneşti, nemaifolosită ,ca simplă personificare. Fără îndoială, şi aceste forme le găseşte artistul date în prealabil în realitate, dar el trebuie să înlăture din de accidentalul şi nepotrivitul 'înainte ca ele să se poată dovedi a fi adecvate conţinutului spiritual al omenescului, care, conceput conform esenţiali-tăţii sale, devine reprezentare a puterilor veşnice şi a zeilor eterni. Aceasta este creaţia liberă, spirituală, şi nu numai arbitrară, a artistului.
Y) In al treilea rând, întrucât zeii nu exista numai pentru ei însjşi, ci acţionează şi în cuprinsul realităţii concrete •"djM'urii.gLJntîirrupIlărilor. omeneşti, sarcina poeţilor este şi aceea "eTOoagieprezenţa şi acţiunea__zeilor în lucrurile omeneşti,""" ele a interpreta aspectul particular al evenimentelor naturii, al taptetor şi "desitmeilor "omeneşti în ""care" apar angajate puterile" """divine şi, prin aceasta, de a împărţi cu preotul şi profetul opera*"™* jTOprie acestora, Stmd"plT"pozlţiiTe" prozaicei noastre reflecţii' actuale, noi explicăm fenomenele naturii pe baza unor legi şi forţe generale, iar acţiunile oamenilor prin intenţiile lor interioare şi scopurile lor conştiente ; poeţii aleni însă căutau să vadă pretutindeni în jurul lor ceea ce este divin şi, (în timp ce făceau din activităţile omeneşti acţiuni ale zeilor, creau prin această interpretare diferite laturi în perspectiva cărora zeii apăreau puternici. Deoarece o mulţime de astfel de interpretări dă o mulţime de acţiuni din care se cunoaşte ce este cutare sau cutare zeu. Deschizând, de exemplu, poemele lui Homer, nu aflăm în ele aproape nici o întîmplare însemnată care să nu fie explicată mai de aproape prin voinţa sau prin asistenţa efectivă a zeilor. Aceste explicaţii decurg din felul de a vedea, din credinţa personală, din concepţia poeţilor, aşa cum o şi exprimă adesea Homer în numele său propriu, în parte numai punînd-o în gura personajelor sale, a preoţilor sau a eroilor. Chiar la începutul *Iliadei,* de exemplu, Homer explică el însuşi apariţia ciumei în tabăra grecilor (I, v. 9—12), atribuind-o indignării lui Apollo împotriva lui Agamemnon care nu voia să elibereze pe fiica lui Chr-iseis. Poetul îl pune apoi pe Calhas să comu- : nice grecilor aceeaşi explicaţie (I, v. 94—100).
în mod asemănător relatează Homer în ultimul cînt al Odiseei (oînd Henmes conduse umbrele peţitorilor morţi pe lunca de asfodele, unde îl întâlnesc pe Ahile şi pe ceilalţi eroi care luptaseră în faţa Troiei şi unde mai la urmă li se alătură şi

(x,. 7.

Agamemnon) descrierea morţii lui Ahile de către Agamemnon *(Odiseea,* XXIV, v. 41—63) : „Toată ziua luptaseră elenii şi, după ce Zeus îi desipărţi pe luptători, duseră nobilul cadavru la corăbii ; îl spălară plîngînd mult, şi-l unseră cu ulei. Atunci, iată că zgomot divin răsună pe mare şi aheii îngroziţi ar fi luat-o fuga în corăbii dacă nu i-ar fi oprit un bătrân, şi multe ştiutor bărbat, Nestor, al cărui sfat deja îşi mai înainte se dovedise că este cel mai bun". Nestor le explică fenomenul, spuniîn-du-le: „M ama lui Ahile vine -din mare, însoţită de nemuritoarele zeiţe ale mării, să-işi vadă fiuil mort". La aceste cuvinte, îi părăsi frica pe mândrii ahei. Anume, acum **ştiau** despre ce este vorba : despre ceva omenesc ; o mamă, în doliu, vine să-şi vadă fiul ; ochii, urechile ei nu întîllnesc decît ceea ce simt ei înşişi ; Ahile este fiul ei, iar ea e doborâtă de durere. Astfel continuă Agamemnon, întors spre Ahile, în relatarea sa descrierea durerii generale. „Şi te înconjurară — spune el — fiicele lui Nereu, bocind, şi te îmbrăcară în hainele divine. Iar cele nouă muze jeleau şi ele, de-ia rândul toate ; în cântec frumois, de nu rămiasie nici un aheu cu ochii ndlăcrimaţi, atît de mult îi mişcase cînte-cuil fermecător".
Dar, sub acest raport, pe mine m-ia atras şi m-a preocupat înainte de toate şi mereu o altă apariţie divină din Odiseea. în x_f, 73) rătăcirea sa printre feaci *{Odiseea,* VIII, v. 159—200), la jocurile de întrecere de la Euryalos, defăimat fiindcă ezitase să ia pante la întrecerea de aruncare a discului, Ulise

răspunde iritat, cu privire întunecată şi cu cuvinte aspre. Apoi se ridică, apucă discul, mai mare şi mai greu decît discul celorlalţi, şi-l aruncă departe, dincolo de ţintă. Unul dintre feaci înseamnă locul şi-i strigă lui Ulise : „Şi un orb .poate vedea piatra, ea nu ziaoe amestecată printre celelalte, ci mult mai departe. In această întrecere n-ia: să te temi de nimic, nici un feac nu se va apropia de aruncătura ta, nici nu o va întrece". Astfel vorbi leacul, iar mul't încercatul şi divinul Ulise se bucura că vede la această întrecere un prieten cu bune sentimente pentru dl. — Cuvintele acestea, semnul prietenesc al feacului, Homer le interpretează ca .apariţie prietenoasă a Atenei.

b) Se pune acum întrebarea : cum isiînt produsele acestui mod clasic de activitate artistică, ce fel de zei sînt noii zei ai artei elene ?

1. a) Reprezentarea cea mai generală şi totodată cea mai completă despre natura lor ne-o dă individualitatea lor concentrată,

întrucît, desprinsă din diversitatea amănuntelor secundare şi a acţiunilor şi întâmplărilor singulare, este condensată în focarul unic al simple; ei unităţi cu sine.

A aot) Ceea ce ne place la aceşti zei este mai întîi individualitatea lor substanţială, spirituală, care, retrasă în sine din aparenţa pestriţă a particularităţilor proprii nevoii şi din neliniştea cauzată de multiplele scopuri ale finitului, se sprijină cu fermitate pe propria sa generalitate ca bază eternă şi dară. Numai astfâl se înfăţişează zeii drept puteri nepieritoare, a căror stăpînire netulburată devine intuibilă nu prin ceea ce este particular în împletirea lor cu ceea ce este altceva şi exterior, ci prin caracterul lor neschimbător îşi prin soliditatea lor.

4- 3p) Invers : zeii eleni nu siînit nici simpla abstracţie a unor .generalităţi spirituale şi astfel aşa-zise idealuri generale, ci, x,, 74» întrucât sînt indivizi, se înfăţişează ca un ideali care posedă existenţă în sine însuşi şi care, din această cauză, are un mod-deter-minat, adică are, ca spirit, caracter. Fără caracter nu-:şi face apariţia nici o individualitate. După cum am arătat deja mai sus, sub acest aspect şi la baza zeilor spirituali rezidă o anumită putere a naturii cu care se contopeşte o substanţă spirituală anumită, conferind fiecărui zeu un cerc limitat al acţiunii exercitate SE mod special de el. Reduse la unitatea simplă cu sine, aspectele şi trăsăturile multiple care sînt introduse aici prin această particularitate constituie caracterele zeilor.

lyy) Dar, când este vorba de adevăratull ideal, acest mod-determinat-ide-a-ifi nu are, de asemenea, voie sa se stuîmiteze spre a deveni limitare tranşantă la unilaterali.ta te a caracterului, ci acest mod trebuie să se înfăţişeze readus proporţional din nou la generalitatea proprie divinului. Aşadar, întrucît poartă în sine modul-determinat ca pe o individualitate divină şi deci g e n e ir ia 1 ă, fiecare zeu este în parte caracter determinat, iar în parte este totul în toate, găsindu-ise la mijloc, mijloc conciliator între universalitatea simplă şi tot atît de abstractă particularitate. Aceasta conferă idealului autentic al antei clasice siguranţă infinită ;şi calm, fericire senină şi neîngrădită libertate.

[fl] -l3) Ca frumuseţe a antei clasice, caracterul divin determinat în sine însuşi nu este apoi numai de natură spirituală, ci este tot atît de mult figură ce apare în exterior în corporalitatea ei, figură vizibilă ochiului şi spiritului.

L t aa) Dat fiind faptul că ea are drept conţinut al ei nu numai naturalul şi animalicul în forma personificării spirituale a lor, ci spiritualul însuşi în existenţa lui adecvată, acestei frumuseţi nu-i este îngăduit să primească s i m b o 1 i ic u li daoît în cuprinsul accesoriilor ei şi nici să încorporeze în ea demente oare se referă la ceea ce e numai natural. Adevărata expresie a acestei frumuseţi este figura exterioară proprie spiritului *şi* numai spi-(X,, 75) ritului, întrucît interiorul îşi cooferă în ea existenţă lui însuşi,
revărsîndu-se cu totul în ea şi pătrunzînd-o.

- *U,* 3(3) Pe de alltă parte, frumuseţea clasică nu trebuie să dea expresie s u b 1 i im u 1 u i, deoarece numai universalul absitnaict care nu se întrupează în nici un mod-determinat, ci este îndreptat n u im a i negativ faţă de particular în general şi deoi faţă de orice întruipiare, oferă aspectul sublimului. Frumuseţea clasică însă introduce individuiailitatea spirituală şi în mijilocull existenţei ei naturale şi expilicitează interiorul numai prin elemente luate din lumea fenomenelor exterioare.

fy YY) Dar, din această cauză, figura exterioară, întocmai ca şi spiritualul care-işi creează în ea existenţă concretă, trebuie să se elibereze de orice accidentalitate a modului determinat exterior, de orice dependenţă naturală şi de tot ceea ce are caracter .bolnăvicios ; sa ise libereze de orice este mărginit, trecător şi de orice preocupare de sensibilul pur. Iar modufl-ei-ideter-minat, mod ce se

înfrăţeşte cu **caracterul** spiritual determinat aii zeului, aceasta figură exterioară trebuie să-(l purifice şi să-l înalţe, punîndu-iî în liber acord cu formele generale alle figurii umane : numai exteriorul nepătat, din care este ştearsă orice trăsătură de slăbiciune şi de relativitate şi e îndepărtată orice pată a particularităţii arbitrare, corespunde interiorului spiritual care
9 trebuie să se cufunde şi să devină corporali în acest exterior. î Y) Dar. cum, din modul-determinat al caracterului lor, zeii sînt readuşi în acelaşi timp în universalitate, moduil-de-a-fi el însuşi al spiritului trebuie .să se reprezinte pe sine şi în înfăţişarea sa exterioară drept ceva ce se sprijină pe sine însuşi şi drept ceva oe este sigur de sine în exteriorul său.
Oi aa) lată de ce, cînd e vorba de adevăratul ideal -clasic, constatăm în individualitatea concretă a zeilor de asemenea acea nobleţe şi măreţie a spiritului care, cu toată cufundarea totală a acestuia (în forma corporală *şi* sensibilă, revelează o existenţă, ce se găseşte la mare depărtare de orice nevoie proprie finitu-(X_2,76) lui. Pura fiinţare-în-isine şi liberarea abstractă de orice fel de

mod determinat ar duce la sublim. Dar, întrucât idealul clasic se întrupează într-o existenţă concretă care nu e dectît a sa, nu e decît existenţa concretă a spiritului însuşi, .sublimul acestui ideali este şi el dizolvat în frumuseţe, topindu-ise oarecum nemijlocit în ea. Aceasta face ca pentru figurile zeilor să fie necesară expresia **măreţiei,** a sublimului frumos lîn sens clasic: O seriozitate veşnică, un calm imperturbabil domnesc pe frunţile zeilor şi se revarsă pe toată figura llor.
b 33) De aceea ei se înfăţişează în frumuseţea lor înălţaţi deasupra conponallităţîi lor, piroducîndu-se prin aceasta un conflict între măreţia lor fericită, care este o existenţă-în-sine-spi-**rituală** — şi frumuseţea lor, oare este exterioară şi corporală. Spiritul se înfăţişează cufundat cu totul în figura sa exterioară şi, totuşi, ieşind din ea, cufundat numai în sine : e ca şi cum un zeu nemuritor şi-ar face apariţia printre oameni muritori. *Jn* această privinţă, zeii eleni produc o impresie care, cu toată deosebirea, se aseamănă cu aceea pe care a făcut-o asupra mea bustul lui Goethe de Rauch, dînid l-iann văzut prima dată. Şi d-A lastră aţi văzut acea frunte înaltă, acel nas puternic, dominaţi, ochiul liber, bărbia rotundă, **buzele** frumos desenate parcă vorbesc, ţinuta plină de spirit a capului, privirea îndreptată la o parte şi puţin lîn sus ; în acelaşi timp, o mare bogăţie de trăsături umane, prietenoase, îşi apoi acei muşchi desăvârşit lucraţi ai frunţii, ai feţei, exprimînd sentimente şi pasiuni ; şi în toată această plenitudine de viaţă, calm ;şi măreţie în bătrî-neţe. Şi acum, alături de toate acestea, buze vestejite oare cad în gura fără de dinţi, gît obosit, obraji căzuţi, din care cauză turnul nasului iese şi mai mare in evidenţă, iar zidul frunţii pare şi mai înalt. Puterea acestei figuri ferme, redusă la ceea ce nu se mai schimbă, se înfăţişează în învelişul ei relaxat întocmai ca şi capul superb şi figura orientalului cu turbanul lui mare, dar în manta ponoisită şi în papuci pe care îi tîrăşite în picioare ; aici este fermul, puternicul, atemporalul spirit care, învelit în miasica mortalităţii înconjurătoare, este pe caile de a lăsa să cadă acest înveliş şi-il mai îngăduie să mai atîrne în jurul său doar slăbit şi lărgit. Tot astfel se înfăţişează şi zeii înălţaţi deasupra corporalităţii lor prin această mare libertate şi calmul lor spirituali, îneît ei îşi simit figura şi membrele, în ciuda frumuseţii şi perfecţiunii acestora, oarecum ca pe nişte accesorii superflue. Şi, cu toate acestea, întreaga figură este viu animată, identică cu exis-
„. 77)

tenta ei spirituală, neseparată de ea, fără acea disjuncţie a ceea ce este în sine ferm de părţile mai slabe, spiritul nefugind de corp, neieşind din el, ci ambele formînd u n întreg bine închegat, din oare fiinţa-îm-sine a spiritului — minunat de sigură de sine însăşi — iradiază calmă.
1. c YV) Dar, întradt conflictul mai sus amintit există fără ca totuşi al să se manifeste ca deosebire şi separare a spiritualităţii interioare de exteriorul său, elementul negativ prezent aici este tocmai din această cauză imanent acestui întreg şi este exprimat chiar în el. Acest fapt este în cuprinsul măreţiei spirituale suflul şi aroma tristeţii pe care bărbaţii bogaţi **într-afle** spiritului au simţit-o în chipurile de zei ai anticilor, pînă şi în cete a căror desăvârşită frumuseţe a devenit suavitate. Gailmuil seninătăţii divine nu trebuie să se particularizeze în bucurie, mulţumire, satisfacţie, iar pacea eternităţii nu trebuie să se degradeze transforimîndu-se în surâsul mulţumirii de sine şi al plăcerii care se simte la largul ei.
Satisfacţia este sentimental acordului subiectivităţii noastre individuale cu starea noastră determinată, ce ne-a fost dată sau a fast produsă de noi. De exemplu, Napoleon nu-işi exprima niciodată mai insistent satisfacţia idedît atunci cînd îi reuşea ceva ce nemulţumea pe toată Xj, 78) lumea. Fiindcă satisfacţia nu este decît aprobare a propriului meu fel de a fi, a acţiunilor şi faptelor mele, iar forma ei extremă poate fi recunoscută în acel sentiment filistin la oare trebuie să ajungă orice om sfârşit. Acest

sentiment şi exprimarea lui nu aparţin însă expresiei proprii zeilor eterni şi plastici. Frumuseţea liberă, desăvârşită, nu poate găsi mulţumire în aprobarea pe uare ar da-o unei **existenţe** finite anumite, ci sub aspectul spiritului, ca şi iall figurii, individualitatea ei, deşi este caracteristică şi determinată în sine, se pune de acord numai cu sine, drept ceea ce e în acelaşi timp universalitate liberă şi spiritualitate independentă. — Universalitatea aceasta este aceea pe care unii au vrut să o considere drept răceală a zeilor eleni. Dar reci sînt ei numai pentru intimitatea modernilor închisă în oeea ce este finit. Goosideraţi pentru ei înşişi, zeii eleni au căldură **,şi** viaţă : pacea ifericită ce se oglindeşte în corporalitatea IOT este, în esenţă, tot una cu a face abstracţie de particular, este indiferenţă faţă de efemer ; este renunţare la ceea ce este exterior, nu renunţare dureroasă şi plină de tristeţe, ci renunţare la pământesc şi trecător ; după cum seninătatea spirituală trece fără grijă peste moarte, mormânt, pierdere şi peste tot

ceea ce este pieri tor ; şi toomai fiindcă această seninătate este adîncă, conţine în sine însăşi acest element negativ. Dar, cu cît iese mai tare în evidenţă pe figurile zeilor seriozitatea şi libertatea spirituală, cu atît mai mult se face simţit contrastul ce există între această măreţie îşi caracterul lor determinat îşi corporalitatea lor. Zeii cei fericiţi sînt oarecum întristaţi de fericirea sau de corporalitatea lor ; în figura lor citim soarta care-i aşteaptă, iar dezvoltarea acesteia, oa apariţie reală a contradicţiei măreţiei cu modul lor particular, a **spiritualităţii** cu existenţa lor sensibilă, duce arta clasică **însăşi** ispre pieirea ei.

c) în al treilea r î n d, dacă vrem să ştim acum care este felul de reprezentare exterioară ce se potriveşte cu aoest concept al artei clasice, concept pe care l-am arătat totcmai, punctdle de vedere esenţiale au fost şi în această privinţă indicate mai de aproape deja mai suiş, cînd am tratat despre ideal în general. De aceea aici este de spus doar atât : că în idealul cu anevă'Tia't rfeisiir individualitatea spirituală a zeilor nu este conceputa ca fiind raportată la altceva şi nu e adusă în conflict şi în lupta din cauza caracterului ei particular, ci se manifestă în faptul că se sprijină veşmiic numai pe sine se manifestă în starea de îndurerare cauzata de p diiă Cl d p că se sprijină veşmiic numai pe sine se manifestă în starea de îndurerare cauzata de ipacea divină. Caracterul determinat al zeilor este activ nu în sensul ca el **i-ar** determina pe zei să aibă sentimente şi pasiuni particulare sau că i-ar sili să realizeze scopuri determinate. Dimpotrivă, din orice conflict şi complicaţie, ba din orice referire la finit şi la ceea ce esite dezbinat în sine, ei sînt readuşi la starea de pură absorbire în ei înşişi. Acest calm sever — nu rigid, rece şi mort, ci meditativ şi imuabili — este forma supremă şi cea mai adecvată de reprezentare a zeilor clasici. De aceea, când zeii apar în situaţii determinate, acestea nu trebuie să fie create de stări şi acţiuni care duc la conflicte, ci să fie de acelea la care, ele însele candide, recurg şi zeii în ingenuitatea lor. Iată de ce, dintre diferitele arte, sculptura este înainte de toate potrivită să reprezinte idealul clasic în **modul** lui simplu de a fi la sine, în care trebuie să iasă în evidenţă mai mult universala natură divină decât caracterul particular. Mai ales sculptura mai veche şi mai severă păstrează ferm această laitură a idealului şi numai sculptura de mai târziu trece la o stare dramatică potenţată, vie, a situaţiilor şi a caracterelor. Din contră, poezia îi faoe pe zei să acţioneze, adică să se comporte negativ faţă de existenţe, implioîn-du-i astfel şi in lupte şi în conflicte. Acolo unde se menţine în

X_2, 80)
81)

domeniul său cel mai propriu, callimull plasticii nu poate să exprime momentul negativ aii spiritului — negativ faţă de elementele particulare — decît cu acea seriozitate a tristeţei pe care am indicat-o mai de aproape deja adineaori.

2. CERCUL ZEILOR PARTICULARI

Ga individualitate percepută intuitiv, reprezentată în existenţă concretă nemijlocită, şi astfel ca individualitate determinată şi particulară, divinul devine în mod necesar o mulţi-p 1 i c i t a t 'e de figuri. Politeisimul este absolut esenţial principiului artei clasice si ar fi curată nebunie să vrei să conferi formă şi frumuseţe plastică Dumnezeului unic al religiei sublimului şi al panteismului sau al religiei absolute, oare concepe pe Dumnezeu ca personalitate spirituală şi pur interioară ; sau să crezi că la evrei, la mahomedani ori la creştini, formale clasice pentru exprimarea conţinutului credinţei lor religioase ar fi putut lua naştere, oa la eleni, dintr-o intuiţie originară.

a) în această mulţime de zei, universalul divin al acestei trepte, separiîndu-se, devine un cerc de zei speciali, dintre oare fiecare este un individ pentru sine, faţă de ceilalţi. Aceste individualităţi nu simt

însă numai de aşa natură încît dle ar trebui să fie considerate numai ca alegorii ale unor însuşiri generale ; astfel, de exemplu, Apolo ca zeu al ştiinţei, Zeus ca zeu al guvernării, ci Zeus este tot aitlîit de mult ştiinţa, iar Apolo, în 1 *Eumenidele,* am văzut, apără îşi pe Oreste .fiu şi fiu de r e g e, pe oare chiar el l-a îndemnat să se răzbune. Cu toate că în forma caracterului determinat al unui mod-particular car- 1 cui zeilor eleni este o mulţime de indivizi, dintre ce fiecare zeu I individual este o totalitate închegată în sine oare posedă în ea .'"" însăşi şi însuşirea unui alt zeu. Căci, fiind divină, fiecare figură este totdeauna şi întregul. Numai astfel conţin indivizii divini ai Greciei o bogăţie de trăsături ; şi, cu toate că fericirea lor rezidă în dependenţa lor generală şi spirituală numai de ei înşişi şi în faptul că — făcînd abstracţie de diversitatea disper -satoare a lucrurilor şi relaţiilor — ei renunţă de a se mai angaja diireat pe această linie oare i-ar afecta de finitate, ei totuşi au şi puterea de a se manifesta eficienţi şi activi în diferite direcţii. Ei nu sînt particularul abstract, nici universalul abstract, ci siînt universalul care este izvorul particularului.

b) Din cauza acestui fel de individualitate, politeisimul grec nu poate constitui însă o totalitate în sine sistem ;a t i c organizată. Fără îndoială, la prima vedere pare cu neputinţă să fie respinsă cerinţa ca Olimpiii zeilor, cu mulţimea de zei adunaţi acolo, să exprime, în totalitatea lor — dacă particularizarea lor este adevărată, iar conţinutul ei este dlasic —, şi totalitatea ideii în sine, să epuizeze (întregul cerc al puterilor necesare ale naturii şi ale spiritului şi, prin urmare, să se şi construiască pe sine, adică să se înfăţişeze ca necesar. Acestei cerinţe ar trebui însă să i se adauge de îndată precizarea că puterile afective ale sufletului şi ale inferiorităţii spirituale .absolute în general, devenite eficiente abia în religiile superioare de mai tînziu, au rămas excluse din domeniul zeilor clasici, încît lărgimea conţinutului — ale cărui laturi particulare puteau fi reprezentate intuitiv în mitologia elenă — s-ar reduce chiar prin acest fapt. Dar, în afară de aceasta, prin individualitatea în sine diversă se amestecă aici cu necesitate îşi elementele accidentale ale modului-determinat care se sustrage diviziunii riguroase a deosebirilor conceptuale, întrudît aceste elemente accidentalle nu le îngăduie zeilor să continue să rămână la abstracţia unui unic mod-detenminat ; pe de altă parte, universalitatea în ale cărei elemente indivizii divini îşi au existenţa fericită suprimă particularitatea rigidă, iar măreţia puterilor eterne se ridică senină deasupra seriozităţii reci a finitului, din care, dacă ar lipsi această inconsecvenţă, figurile divine s-ar împotmoli în natura lor mărginită. De aceea, oricât ar fi de reprezentate în mitologia elenă principalele puteri ale lumii ca totalitate a naturii şi a spiritu- (x,. 82) lui, această totalitate nu se poate înfăţişa totuşi ca un întreg sistematic, atît din cauza naturii divine generale, oît şi din cauza individualităţii zeilor. în loc de caractere individuale, zeii n-ar mai fi decît fiinţe alegorice şi în loc de indivizi d i v i n i, ar fi caractere mărginite, abstracte.

c) Aşadar, cînd considerăm mai de aproape cercul zeităţilor elene, adică oercull aşa-inumiţilor zei principali, ţinînd seama de caracterul lor fundamental, simplu, aşa cum se înfăţişează acest caracter statornicit de sculptură în reprezentarea lui artistică cea mai generală şi totuşi sensibilă ş;i concretă, deosebirile esenţiale şi totalitatea lor le găsim, fără îndoială, stabilite ferm ; oînd e însă vorba de cazuri particulare, aceste deosebiri se prezintă şterse, iar rigoarea executării apare temperată

pînă la inconsecvenţa frumuseţii şi a individualităţii. Astfel, de exemplu, Zeus stăpîneşte peste zei şi oameni, fără ca prin aceasta să pericliteze în chip esenţial libera neatîrnare a celorlalţi zei. Bl este zeul suprem, puterea lui nu absoarbe însă în ea puterea celorlalţi. Zeus este, fără îndoială, în legătură cu cerul, cu trăsnetul şi tunetul şi cu viaţa procreatoare a naturii, totuşi el este, în măsură mai mare îşi iîn sens mai propriu, puterea statului, a orînduirii legale a lucrurilor, este legătura imanentă convenţiilor, jurămintelior, ospitalităţii, este în general legătura substanţialităţii umane, practice, morale şi puterea proprie ştiinţei şi spiritului. Fraţii lui sînt întorşi spre depărtările mării şi angajaţi in lumea subterană. Apolo apare aa zeul ştiutor, expresie şi prezentare frumoasă a intereselor spiritului ; învăţător all muzelor ; „'Cunoaşite-te pe tine însuţi !" este inscripţia de pe templul său de la Dellfi. Poruncă ce nu se referă nicidecum la slăbiciunile şi lipsurile, ci la esenţa spiritului, la artă şi la orice conştiinţă veritabilă. Viclenia şi ellacinţa, mijlocirea (X,. 8» în generali — şi cea apărută în sferele inferioare —, care apar- *i* j ţin şi ele domeniului spiritului desăvârşit, deşi se amestecă în " ele elemente nemorale, constituie domeniul principal al lui Her-mes. Acesta conduce în infern şi umbrele spiritelor celor morţi. Puterea războinică este o trăsătură principală a lui Ares. Hefai-stos se dovedeşte îndemânatic în lucrările artei tehnice. Iar însufleţirea care mai poartă în sine un element natural, puterea însufleţitoare naturală a vinului, a jocurilor, a reprezentaţiilor artistice etc. siînt atribuite lui Dionisos. Un cenc

asemănător în ceea ce priveşte conţinutul parcurg şi zeităţile feminine. O determinaţie principală a Iunonei este legătura morală a căsătoriei. Geros a propovăduit şi a răspîndit agricultura, şi astfel ea a dăruit omului celle două laturi proprii agriculturii, adică grija pentru prosperarea produselor naturii ce satisfac cele mai directe nevoi omeneşti şi apoi elementul spiritual all proprietăţii, al căsătoriei, al dreptului, al îneeputuriloir civilizaţiei şi ordinii morale. Tioit astfel, Atena este cumpătarea, cuminţenia lucidă, ilegalitatea, puterea înţelepciunii, a dexterităţilor tehnice şi a vitejiei şi condensează în cuminţea ei feciorie războinică spiritul concret al poporului, spiritul substanţei, liber, propriu oraşului Atena, înfăţişîndu-l pe acesta obiectiv drept o putere dîr-' muitoare, venerabilă putere divină. Din contră, Diania, absolut deosebită de Diana din Efes, are ca trăsătură de caracter esenţială independenţa mai sălbatică, a pudoarei de fecioară, ea

x₂,

iubeşte vânătoarea şi, în general, nu e fecioara liniştită, visătoare, ci e fecioara austeră care iubeşte libertatea. Afrodita, împreună cu provocatorul Amor, devenit băieţaş din vechiul Eros titanic, semnifică afectul uman all înclinaţiei erotice, al iubirii sexelor etc. Acesta esite conţinutul zeilor individualii care au primit formă spirituală. In ceea ce priveşte reprezentarea lor exterioară, putem menţiona aici iarăşi sculptura, artă care merge şi pîină la elaborarea acestor forme particulare ale zeilor. Dar, cum ea exprimă chiar individualitatiea în modul ei de a fi mai **specific** determinat, ea trece deja peste prima vigoare a măreţiei, cu toate că şi în acest caz ea îmbină multiplicitatea şi bogăţia individualităţii într-un u n i **c** mod-determinat-de-ia-ifi, pe care-l numim caracter şi sub forma lui cea mai simplă şi mai limpede fixează acest caracter în figuri de zei pentru irituiţia sensibilă, adică pentru certitudinea cea mai completă, ultimă, din punct de vedere exterior. Deoarece, oînd este vorba de existenţa exterioară şi reală, reprezentarea răimiîne totdeauna mai nesigură, deşi, ca poezie, ea eliabocnează conţinutul în forma unei mulţimi de istorii, manifestări şi întâmplări ale zeilor. De aceea sculptura este, pe de o parte, mai ideală, în timp ce, pe de altă pante, ea individualizează caracterul zeilor cu trăsături omeneşti precise şi desăvârşeşte antropomorfismull idealului dlasic. Ca o asemenea reprezentare a idealului în forma lui exterioară absolut adecvată esenţei conţinutului său interior, statuile elenilor sînt idealuri în sine şi pentru sine, figurile eterne existente pentru sine, punctul central all frumuseţii plastice clasice, all cărei tip se menţine drqpt bază şi atunci ciînd aceste figuri se angajează în acţiuni determinate şi apar implicate în evenimente particulare. —

Q 3. INDIVIDUALITATEA PARTICULARA A ZEILOR

Individualitatea şi reprezentarea ei nu se pot mulţumi însă cu particularitatea caracterului, încă relativ abstractă. Astrul este epuizat în legea lui simplă şi manifestă această lege ; puţine trăsături de caracter determinate dau regnului mineral forma sa, dar în lumea vegetală se ivesc deja o mulţime nemărginită de forme, treceri, amestecuri şi anomalii dintre cele mai variate ; organismele animale se înfăţişează pe *o* sicară şi mai mare a [x]».[86)] diversităţii şi a acţiunii reciproce cu exterioritatea cu care se

află în relaţie ; şi, în sifînşiit, dacă urcăm la spiritual şi la feno-menele lui, descoperim o multilateralitate încă şi mai mare a existenţei ooncrete interioare şi exterioare. Dar, aînd idealul clasic nu persevereză la individualitatea închisă în ea însăşi, ci trebuie s-o şi pună în mişcare pe aceasta, s-o aducă în relaţie cu altceva şi s-o arate acţionând asupra acestui altceva, atunci nici caracterul zeilor nu se qpreşte la modul determinat, în el însuşi încă substanţial, ci se încorporează în alte particularităţi. Această mişcare ce se desiohide spre existenţa exterioară şi varia-bilitatea legată de ea ne dă trăsături mai precise pentru caracterul ;S i n ig u l ia ir al fiecărui zeu, asia cum se cuvine unei individualităţi vii şi cum este necesar pentru ea. Dar de o astfel de singularitate se leagă în acelaşi timp caracterul accidental all trăsăturilor particulare care nu se mai reduc la generalul semnificaţiei substanţiale. Din această cauză, latura aceasta particulară a diverşilor zei devine ceva pozitiv, care, pentru acest motiv, nu poate figura şi răsuna decât ici şi colo, ca accesoriu exterior.

a) Aici se năşite de îndată întrebarea : de unde provine materialul pentru acest mod individual de a fi al zeilor, cum progresează particularitatea lor ? Pentru un individ uman real, pentru caracterul lui, în vintutea căruia el săvînşieşte acţiuni, pentru evenimentele în oare este implicat, pentru soarta de care este lovit, primul material pozitiv îl dau împrejurările exterioare, epoca naşterii, predispoziţiile înnăscute, părinţii, educaţia, mediul, conjuncturile temporale, deci întregul domeniu al stărilor interioare şi exitei'ioare relative. Acest materiali îl conţine lumea existentă şi biografiile diferiţilor

oameni vor arăta totdeauna în (X,. 86) această privinţă cea mai mare diversitate individuală. Altfel stau însă lucrurile cu liberele figuri ale zeilor, care nu există în realitatea concretă, ci au izvorît din imaginaţie. Din această cauză, cineva ar putea să creadă însă că poeţii şi antişitii, care creează în general idealul din spirit liber, nu-işii iau material pentru amănuntele înitîmplătoiaire decât din arbitrarul subiectiv al imaginaţiei. Dar această reprezentare este falsă, căci noi am stabilit că anta clasică deviine aeea ce este ea ca ideal autentic numai prin reacţia faţă de presupoziţiile ce aparţin în chip necesar propriului ei teren. Din aoeste presupoziţii pnovin particularităţile speciale care ' le conferă zeilor viaţa lor mai precis individuală. Principalele momente ale acestor presupoziţii au fost deja înşirate, iar noi nu avem aici deoît să amintim pe scurt cele spuse mai înainte.

a) Izvorul bogat în conţinut şi cel mai apropiat îl constituie religiile simbolice ale naturii oare servesc drept bază statornică a mitologiei elene. Intruciît însă aici sfînt atribuite astfel de trăsături zeilor reprezentaţi drept indivizi spirituali, ele trebuie să-şi piardă în mod esenţial caracterul lor de simbol, deoarece nu le este îngăduit să mai păstreze o semnificaţie care ar fi deosebită de ceea ce este şi ceea ce înfăţişează individul însuşi. Conţinutul simbolic de miai înainte devine acum, din acest motiv, chiar conţinut al unui subiect divin, şi cum el nu se referă la ceea ce este substanţial lia zeu, ci numai la particularitatea mai mult incidentală, un astfel de material se degradează, devenind **istorie** exterioară, faptă sau eveniment, atribuite voinţei zeilor în cutare ori cutare situaţie particulară. Astfel, reapar aici toate tradiţiile simbolice ale poemelor sacre na: vechi şi, ca acţiuni ale unei individualităţi subiective, adoptă neschimbată fonma unor evenimente şi istorii omeneşti oare s-iar fi **întâmplat** cu zei şi care n-ar fi fost născocite după plac numai de către poet-. Gînd, de exemplu, Homer povesteşte că zeii s-au dus la ireproşabilii etiopieni să chefuiasca timp de douăsprezece zile, această poveste ca simplă fantezie a poetului ar fi o născocire mizerabilă. Cu povestirea despre naşterea lui Iupiter lucrurile stau tot aşa. Cronos, zice-se, şi-ar fi înghiţit toiţi copiii pe care-i procrease, încît Rea, soţia sa, cînd devine gravidă cu Zeus — cel din unmă copil — se îndreptă spre Creta, îşi născu acolo copilul, iar în locul copilului lui Cronos îi dădu să înghită o piatră pe oare o învelise în piei. Mai tîrziu, Cronos îi dă afară pe gură iarăşi pe toţi capiii, pe fete şi pe Pioiseidan. Această istorisire, luată ca născocire subiectivă ar fi puerilă ; mai străbat însă în ea resturile unor semnificaţii simbolice care, pieraîndu-işi caracterul simbolic, se înfăţişează ca eveniment pur **exterior.** Să mai menţionăm în această legătură de idei istoria zeiţei Ceres îşi a Proserpinei. Aici, vechea semnificaţie simbolică este putrezirea şi încălţarea seminţei. Mitul prezintă fenomenul astfel : Proserpina s-ar fi jucat într-o vale cu flori şi ar fi cules narcisvtl parfumat, care avea o sută de flori pe o singură rădăcină. Atunci se cutremură pământul, Pluton iese din pămîrut, o ridică pe Proserpina care plMmgaa în carul său de aur şi o conduce în infern. Atunci Ceres, mamă îndurerată, rătăceşte în zadar mult timp pe pămiînt. în sfârşit, Proserpina se întoarce înapoi pe pămiînt, dar Zeus i-a îngăduit acesit luioru numai întru-cît Prosierpima n-a gustat încă din mînioarea zeilor. Durere însă, o dată, în Elizeu, ea mînoase totuşi o rodie şi din această cauză

(X„ 87)

nu-i era îngăduit să petreacă pe pământ decît primăvara şi vana. — Nici aici semnificaţia generală nu şi-ia păstrat forma ei

(X_2,88) simbolică, ci este transformată într-o întâmplare omenească care lasă să i se întrezărească înţelesul generali numai de depante, prin multele trăsături exterioare. — Poreclele zeilor trimit şi ele adesea la astfel de baze simbdlioe, dar aoeatea şi-au şters forma lor simbollică şi nu mai servesc decîlt oa să dea individualităţii o determinare mai plină.

(3) Un alt izvor pentru particularităţile pozitive allie diferiţilor zei îl dau raporturile locale, atît referitor la originea reprezentărilor despre zei, cît şi în ce priveşte instituirea şi începerea funcţiilor lor îşi diferitele locuri în care ei au fost veneraţi în mod deosebit.

a a) De aoeea, cu toate că reprezentarea idealului şi a frumuseţii lui generale s-a ridicat deasupra particularităţilor a ceea ce este specific local, reunind, datorită universalităţii imaginaţiei artistice, diferitele demente exterioare într-o imagine totală absolut corespunzătoare semnifiaaţiei substanţiale, cînd sculptura aduce pe zei potrivit individualităţii lor şi în situaţii şi relaţii particulare, aceste trăsături particulare şi culori locale reapar totuşi mereu la lumină, pentru a indica ceva mai precis referitor la individualitatea celui reprezentat, deşi nu este vorba decît de ceva doar în chip exterior mai precis. De exemplu, Pausanias aminteşte o mulţime de astfel de reprezentări locale, portrete, tablouri, legende, pe care le-ia văzut în temple, în locuri publice, în tezaure alle templelor, îm regiuni unde s-a întâmplat

ceva important sau despre care a auzit. Tot astfel, în privinţa aceasta, loaalităţi şi vechile tradiţii primite din străini se amestecă în miturile alene cu cele indigene şi tuturora le este dată mai mult ori mai puţin o referire la istoria, naşterea, întemeierea statelor şi cu deosebire la întemeierea acestora prin aoilonizane. întrucît însă acest variat materiali special şi-a pierdut, în universalitatea x„ 89) zeilor, semnificaţia lui originară, datorită acestei împrejurări iau naştere istorii care rămân pentru noi confuze şi lipsite de înţeles. Astfel, de exemplu, în al său *Prometeu* Bschil ne rdlatează rătăcirile lui Io în toată asprimea şi exterioritatea lor de basorelief în piatră, fără să facă aluzie la vreo semnificaţie morală, istorică sau naturală. Tot astfel se întâmplă cu Perseu, cu Dionisos etc, mai ales însă cu Zeus, cu doicile lui, cu infidelităţile lui faţă de Hera, pe care dl ocazional o lasă să atârne între cer şi părnînit

cu picioarele agăţate de o nicovală. Istoria lui Hercule cuprinde *şi* ea de-a valma materiallull cal mai variat şi mai pestriţ, care în astfel de istorii îmbnacă apoi un aspect ou totul omenesc în forma unor evenimente, fapte, pasiuni, nenorociri întâmplătoare şi a altor incidente.

Pp[1]) în afară de aceasta, puterile «terne ale antei clasice sîot substanţele generale ale formării şi dezvoltării existenţei omeneşti şi ale activităţii poporului grec, din aile cărui începuturi niaţionialle străvechi, din epoca eroică şi din alte tradiţii, au rămas numeroase vestigii particulare lipite de zei pînă într-o epocă de mai târziu. Astfel, în confuzele istorii ale zeilor multe trăsături indică cu siguranţă indivizi istorici, eroi, popoare mai vechi, evenimente şi întâmplări naturale referitoare la lupte, războaie şi alte contingenţe. Şi cum baza de plecare a statului o constituie famillia şi diversitatea ginţilor, tot astfel şi elenii îşi aveau zeii familiei, penaţii şi zeii gentilici, precum şi zeităţile apărătoare alle diferitelor cetăţi şi state. Gu referire la elementul istoric, s-a făcut afirmaţia că originea zeilor eleni în general trebuie derivată din astfel de fapte istorice, eroi, regi străvechi. Acest fel de a vedea, repus mai de curîcnid în circulaţie de către Heine, este plauzibil, dar plat. într-un fel asemănător, Nicolas Freret, un (X_s. *w*» francez, a admis, de exemplu, aa principiu genenal al războiului zeilor conflictele diferitelor corpuri preoţeşti. Că a intervenit aici un astfel de moment istoric, că anumite seminţii şi-au impus concepţiile lor despre diviin, de asemenea că diversele loaalităţi au furnizat trăsături pentru individualizarea zeilor, toate acestea sînt, fără îndoială, admisibile, dar adevărata origine nu rezidă în aoeslt material istoric exterior, ci în puterile spirituale ale vieţii — ei au şi fost concepuţi ca astfel de puteri —, înot nu este îngăduit să se confere dlementului pozitiv, local, istoric, un rol mai mare decît acela de a contribui la plăsmuirea mai determinată a diferitelor individualităţi.

w) întrudît apoi zeul devine obiect al rqpnezentării omeneşti şi prin sculptură el este reprezentat în măsură şi miai mare în fonmă reală, aonporală — formă faţă de care omul se comportă în cult iarăşi prin acţiuni rituale adresate divikiullui —, datorită acestei relaţii este dat un nou material pentru sfera pozitivului şi a aocidentalului. De exemplu, animalele sau fructele ce se aduc ca jertfă fiecărui zeu, oastumele în care se înfăţişează preoţii şi poporul, ordinea în care sînt săvînşite diferitele acţiuni, toate acestea îngrămădindu-se, oferă material pentru cdle mai

variate trăsături. Deoarece fiecare acţiune de acest fel posedă un număr nelimitat de aspecte şi de elemente exterioare, care, fiind întâmplătoare, puteau fi aşa cum sînt, ori altfel ; dar, ca unele ce aparţin unei acţiuni sacre, ele trebuie să fie ceva stabilit şi nu arbitrar ; şi trebuie să se prelungească în sfera simbolicului, în această categorie intră, de exemplu, culoarea îmbrăcămintei, la Biachuis culoarea vinului, tot astfel pieiliea de căprioară în care enau înveliţi cei ce urma să fie inţiaţi în mistere ; îmbrăcămintea zeilor şi atributele lor ; ancul lui Apolo de la Delifi, biciul, bastonul şi nenumărate alte elemente exterioare îşi au locul aici. Astfel de acţiuni rituale devin însă încetul cu încetul simplă obişnuinţă, la săvârşirea lor nimeni nu se mai gândeşte (X_2.9i)]$_a$ originea lor şi, orice semnificaţie le-am putea eventual descoperi în chip erudit, ele rămiîn acţiuni pur exterioare, la care oimuil participă din nemijlocit interes, din glumă, din plăcerea ce i-o dă prezentul, din pietate sau fiindcă aş(a e obiceiul, aşa este stabilit nemijlocit şi fiindcă şi alţii fac asia. De exemplu, oînd, la noi, tinerii aprind vara focul sfântului Ion sau, în alte părţi, sar peste foc, aruncă spice în ferestre, acestea sînt simple obiceiuri exterioare, a căror semnificaţie adevănată a trecut în umbră întocmai cum s-ia întâimţpilat ou încolăcirile dansului sacru al tinerilor băieţi şi fete în Grecia antică, dans ale cărui ture, întortocheate asemenea coridoarelor unui labirint, imitau mişcările planetelor. Nu se dansează pentru a gândi în timp ce se dansează, ci interesul se limitează la dans ca atare, la mişcările graţioase, frumoase, sărbătoreşti ale dansului. întreaga semnificaţie ce constituia baza originară, a cărei înfăţişare ena de

natură simbolică pentru intuiţia sensibilă şi pentru reprezentare, devine astfel în general o reprezentare a imaginaţiei, ale cărei amănunte ne plac ca o poveste sau pe care, ca în istoriografie, le acceptăm drept elemente determinate în spaţiul şi timpul realităţii exterioare şi despre care se spune : „este aşa", sau „se spune", îse povesteşte" etc. Iată de ce sarcina antei nu poate fi decît aceea de a reţine o latură a acestui material devenit exterioritate pozitivă şi de a face din el ceva ce ne prezintă în faţa ochilor pe zei ca indivizi concreţi, vii, făcând doar numai aluzie la o semnificaţie mai profundă.

Cînd imaginaţia l-a prelucrat din nou, tocmai acest element pozitiv conferă zeilor eleni graţia vie a omenescului, întrucât, în felul acesta, ceea ce este numai substanţial şi puternic este încorporat în prezenţa individuală, compusă în mod absolut din ceea

ce este cu adevărat în sine şi pentru sine şi din ceea ce este exte- (Sj 92) rior îşi accidental, iar nedeterminatul, care de astfel persistă încă în reprezentarea despre zei, este îngrădit mai de aproape şi umplut de conţinut mai bogat. Nu este însă îngăduit să atribuim o valoare mai mare acestor istorii speciale şi trăsături de caracter particulare, deoarece, dotat la originea sa cu semnificaţie simbolică, aaest element nu mai are acum decît sarcina de a desăvârşi, în raport cu ceea ce este omenesc, individualitatea spirituală a zeilor, făcând din ea mod-de-ia-ifi-deteriminat sensibil şi adăugiîn-du-i cu acest element, nedivin în oonţinutul şi înfăţişarea lui, latura arbitrară şi accidentală care aparţine individului concret, întrucât înfăţişează idealurile pure de zei în forme intuitive şi întrucît nu trebuie să reprezinte caracterul şi expresia decît pe corpul viu, sculptura va lăsa, desigur, cal mai puţin să iasă în evidenţă ultima individualizare exterioară ; totuşi, se întîmplă şi în acest domeniu acest lucru : de exemplu, coafura, aşezarea părului, a budlelor este alta la fiecare zeu ; şi aceasta nu cu scopuri simbolice, ci pentru a-l individualiza mai de aproape. Astfel, de pildă, Hercule ane păr scurt, Zieus păr bogiat, dat spre spate ; Diana are altfel de bucle decît Venus, Piallas Atena are pe Gorigoma pe coif ; şi această individualizare se face prevăzând pe zei cu diverse arme, centuri, eşarfe, brăţări şi cu multe alte elemente exterioare din cele mai variate.

y) Im sfiîinşit, un a l t r e i l e ia izvor de elemente servind unei mai precise determinări a lor îl au zeii în raporturile lor cu lumea concretă, existentă, cu multiplele ei fenomene naturale şi cu faptele şi întâmplările omeneşti. Deoarece, după cum am văzut, individualitatea spirituală lulînd naştere — în parte potrivit esenţei sale generale, în pante conform singularităţii ei particulare — din fundamente naturale şi **activităţi** omeneşti anterioare interpretate simbolic, ea rămâne şi ca individ existent pentru sine pe plan spirituali în relaţie mereu vie cu natura şi cu existenţa omenească. Cum am arătat deja mai sus, aici continuă să curgă imaginaţia poetului ca un izvor pururi fecund în istorii, trăsături de caracter, fiapte ce se povestesc despre zei. Latuna artistică proprie acestei trepte este dată de faptul că indivizii divini sînt de aproape amestecaţi în acţiunile omeneşti, iar elie-menitele individuale alle întâmplărilor sînt totdeauna subsumate universalităţii divinului ; oa atunci, de exemplu, oînd spunem — cu toate că şi în alt sens — că cutare sau cutare destin este de la Dumnezeu. Ghiiar în mijlocul vieţii reale obişnuite, în corn-

98)

pliicaţiile vieţii sale, în nevoile, temerile şi speranţele sale, elenul căuta refugiu la zei. Mai întîd întâmplări exterioare, considerate de preoţi ca semne *(omina),* sânt interpretate în legătură cu sico-purile şi situaţiile omeneşti. Oînid necazul şi nenorocirea sânt prezente, preotul trebuie să le lămurească temeiul, să cunoască mânia şi voinţa zeilor îşi să indice mijloacele de a face faţă nenorocirii. Poeţii însă merg cu explicaţiile dor îşi mai departe, fiindcă în mare parte ei atribuie zeilor şi acţiunii lor tot ce priveşte patosul general şi esenţial, puterea care pune în mişcare hotărârile şi acţiunile omeneşti, încîit activitatea oamenilor apare totodată ca faptă a zeilor, care prin oameni îşi duc la îndeplinire hotărârile. Materialul acestor interpretări poetice este luat din împrejurări obişnuite, cu privire la care poetul explică daică în evenimentul reprezentat vorbeşte cutare or cutare zeu, mianifestîndu-«e activ în dl. Prin acaasita, poezia măreşte considerabil cercul numeroaselor istorii speciale povestite despre zei. Putem aminti în această legătură cîtevia exemple, de care ne-am servit deja, din alt punct de vedere, oînid am tratat despre raportul dintre puterile umivier-, 94) sale şi indivizii umani activii. Homer îl prezintă pe Aibile drept 'cel mai viteaz dintre grecii care se igăseau în faţa Troiei. Această natură inabordabilă a eroului Homer o exprimă spunînd că tot corpul lui Ahile este invulnera'bil, cu excepţia călcîiului, de care a fost nevoită să-il ţină mama lui dînd l-ia cufundat în apa **Stasului.** Această istorie aparţine imaginaţiei poetului care explică fiaiptul exterior. Diacă însă o luăm

în sensul că ea ar exprima un fapt real, în oare cei vechi ar fi crezut cum credem noi într-o percepţie sensibilă, ne formăm o reprezentare cu totul grosolană, prin care fiacem din Homer şi din toţi grecii, precum şi din Alexandru — care l-ia admirat pe Ahile şi a preţuit noirocul lui de a-l fi avut pe Homer ca repsod al faptelor sale —, oameni simpli la minte, cum face Adelung, de exemplu, spunînd că lui Ahile nu i-ia fost greu să fie viteaz, deoarece el îşi cunoştea invulnerabilitatea. Adevărata vitejie a lui Ahiille nu este prin aceasta nicidecum diminuată, căci el ştie şi despre moartea sa timpurie şi, cu toate acestea, nu fuge niciodată de pericol, cînd este necesar isă se expună. Cu totul altfel este descrisă aceeaşi relaţie în *Cîntecul Nibelungilor.* Aici, de asemenea, Siegifried este invulnerabil, dar în afară de aceasta dl mai are casca care-l face invizibil. Faptul că, invizibil fiind, el âi stă în ajutor regelui Gunther în lupta acestuia cu Brunhilda nu este decât o ispravă de grosolană vrăjitorie barbară, cane nu ne dă o idee prea înaltă nici de

vitejia lui Siegfried, nici de aceea a regelui Gunther. Fără îndoială, la Homer zeii acţionează adesea spre binelle diferiţilor eroi, dar zeii se înfăţişează numai oa universalul a ceea ce omul este *ş* înfăptuieşte ca individ, acţiune la care el trebuie să contribuie cu toată energia eroismului său. Altfel, zeii n-ar fi trebuit decît să omoare în luptă pe toţi troienii pentru a da'grecilor ajutor depilin. Dimpotrivă, când povesteşte bătălia principală, Homer descrie amănunţit luptdle indivizilor şi numai cînd învălmăşeala x,, 95 *şi* încăierarea devin generale, oînd se dezlănţuie cu furie masele viteze alle armatdlor una contra celeilalte, cînd însuşii Ares năvăleşte mânios pe cîmpuil de bătaie, atunci numai luptă zei contra zeilor. Aceasta nu este numai o gradaţie frumoasă, splendidă, ci aici este inclus un gând mai aidînc : în ceea ce e singular şi dis-cernabil, Homer recunoaşte rolul eroilor singulari, în timp ce în ceea ce e general, în mase, dl recunoaşte stăpînirea puterilor universale. — în alltă împrejurare, cînd este vorba să fie omoTÎt Patrodle, aare poartă armdle invincibile ale lui Ahile, Homer îl faoe şi pe Apolo să apară *(Iliada,* XVI, v. 783—849). Asemănător lui Ares, de trei ori se repezise Patrodle în mulţimea troienilor şi de trei ori omorâse deja cite nouă bărbaţi. Cînd năvălii însă a patra oară, acqperit de întunericul negru aii nopţii, îi ieşi anainte, străbătînd prin învălmăşeală, zeull, care, lovindu-l în spate, între umeri, îi smulge coiful cu putere, **încât** acesta, roisfo-go'liindu-ise pe pământ, sună asicuţit, lovit de copitele cailor, iar podoaba-i de păr este mânjită de sânge şi praf ; lucru de neînchipuit mai înainte. Apolo rupe din mâinile lui Patrodle până şi lancea ferecată, aioestuia îi calde şi scutul de pe umeri şi chiar platoşa i-o desface Febus Apolio. Această intervenţie a lui Apolo poate fi considerată ca explicarea poetică a faptului că epuizarea, asemănătoare morţii naturale, este aceea oare pune sitâpînire şi-l învinge pe Patrodle în iureşul şi în fierbinţeala luptei, cu orazia celei de-a patra năvăliri. Numai atunci e în stare Euforb isă-işi ânfigă lancea lîn spatdle lui Patrocle, între umeri ; acesta încearcă, e adevărat, încă o dată să părăsească lupta, dar Heotor îl ajunge deja din urmă şi-i împlîntă în pântece spada. Atunci Hector scoate dhiote de izbândă, bărfcîndu-işi joc de muribund. Dar Piatrocle, cu voce slăbită, îi ripostează : Zeus şi ApoJo nuau învins ou uşurinţă, căci mi-au smuls armele de pe umeri. (X,. 96) Douăzeci ca tine aş fi doborît cu lancea mea, dar m-a ucis soarta cea necruţătoare şi Febus Apolo ; Euforb fu al doilea, iar tu, Hector, aii treilea care m-iaţi lovit. — Apariţia zeilor aste şi aici

numai tălmăcirea faptului că, deşi este apărat de armele lui Ahiile, Patrocle, epuizat, năucit, esite totuşi uais. Şi nu e de loc superstiţie şi nici joc gratuit al imaginaţiei, oi este numai trăncăneală să spui că faima lui Hector ar fi oarecum diminuată prin intervenţia lui Apolo şi că nici acesta n-ar avea în toată această acţiune tocmai rolul cel mai onorabil, deoarece aici nu e vorba decît de puterea lui de zeu. Astfel de consideraţii sînt însă superstiţii, pe cît de insipide, pe atîit de gratuite ale prozaicului intelect. Căcii, în toate cazurile în oare Homer expilică întâmplări speciale prin astfel de apariţii dealle zeilor, zeii sînt ceea ce este imanent interiorului însuşii al omului, sînt puterea propriei lui pasiuni şii concepţii sau, în general, puterile stării în oare se află el, puterea şi temeiul a ceea ce se întîmplă şi i se întîmplă omului din cauza acestei stări. Cînd se ivesc uneori şi trăsături cu totul exterioare, pur pozitive în comportarea zeilor, acestea ţin mai curând de glumă ; oum e, de exemplu, cazul lui Hefaistos, care, la mesele agilor, faice pe paharnicul, în generali însă, Homer nu ia prea în serios realitatea acestor apariţii : o dată acţionează zeii, iar alltă dată ei nu mişcă de loc. Grecii ştiau foarte bine că poeţii erau aceia care provocau aceste apariţii, iar dacă credeau în ele credinţa lor se referea la elementul spirituali, inerent şi propriului spirit al omului, element care constituie, în evenimentele date, universalul! şi este ceea ce e într-adevăr activ şi motrice. ,97) în toate aceste

privinţe noi nu avem nevoie de nici o superstiţie pentru a putea gusta această reprezentare poetică a zeilor.

b) Acesta este caracterul general al idealului clasic, a cărui desfăşurare mai amplă va trebui s-o examinăm mai precis cînd vom trata despre diferitele arte. în locul acesta mai este de adăugat doar observaţia că, (oridît ar tirade zeii şi oamenii spre particularizare şi spre acumolliairea unor elemente exterioare, în arta clasică ei trebuie să păstreze totuşi baza morală afirmativă : subiectivitatea continuă să rămână în unitate cu conţinutul substanţiali al puterii eij întocmai cum **naturalul** rămfne în aria greacă în armonie tu spiritualul, fiind totodată subordonat interiorului ca existenţă adecvată, tot astfel interiorul subiectiv al omului se înfăţişează totdeauna în fermă identitate cu obiectivitatea autentică a spiritului, adică cu conţinutul esenţial all moralităţii tşi al adevărului. Sub acest aspect, idealul clasic nu cunoaşte nici separarea lăuntricului de figura exterioară, nici ruptura subiectivului, deci şi a arbitrarului abstract, în scopuri şi pasiuni, pe de o parte, nici separarea de universalul devenit astfel abs-

tnact, pe de alltă parte. Biaza caracterelor trebuie, prin urmare, să rămiînă substanţialul, iar ceea ce este rău şi păcătos şi aparţine subiectivat aţii încuibate în sine este exclus din cercul reprezentărilor proprii clasicului ; înainte de toate însă, rămiîn încă cu totul străine de artă aici duritatea, răutatea, infamia şi atrocitatea, trăsături de caracter care au primat un loc în arta romantică. Fără îndoială, constatăm că numeroase crime — uciderea mamei, a tatălui şi alte crime împotriva iubirii şi pietăţii familiale — sînt tratate în repetate rânduri ca obiecte şti în arta greacă, dar nu ca simple cruzimi sau — cum a fost nu de mult modă la noi — ca unele ce ar fi fost produse de natura iraţională cu fiailisă aparenţă de necesitate a aşa-numitului destin, ci,'atunci oî-nd sînt cornişe crime de către oameni şi în parte ordonate de zei şi apărate de (S_2,98) ci, astfel de acţiuni sînt totdeauna înfăţişate într-o lumină oare lasă să se desprindă justificarea ce le este într-adevăr imanentă. c) Dar, în ciuda acestei baze substanţiale, am văzut dezvoltarea generală a artei zeilor clasici abandonând tot mai mult calmul idealului şi angajându-ise în lumea variată a fenomenelor individuale şi exterioare, în tratarea amănunţită a evenimentelor, întîmplărilor îşi acţiunilor, care devin tot mai omeneşti şi mai omeneşti. Prin aceasta, arta clasică trece în cele din urmă, în ce priveşte conţinutul ei, la s i n g u l a r i *a.* a r e a proprie individualizării întîmplătoare, iar în ce priveşte forma ei la agrea-b i l, la igraţios. Anume, agreabilul este elaborarea aspectului singular al fenomenului exterior în toate punctele lui ; datorită acestui fapt, opera de artă nu numai că nu-il mai mişcă pe spectator în ce priveşte interiorul lui substanţial, ci între dl şi ea se stabileşte o multiplă raportare şi în privinţa oaraoterului finit all subiectivităţii lui. Fiindcă tocmai în transfoirmar-ea în ceva finit a modului de a fi al artei rezidă legătura strânsă cu acel subiect, el însuşi finit, luat ca atare, subiect care acum se regăseşte şi se gustă pe sine, asia cum este el, întîmiplător, în opera de artă. Seriozitatea zeilor devine graţie care nu ziguiduie şi nici nu-ll înalţă pe om deasupra particularităţii lui, ci-ll lasă să persevereze **liniştit** în ea, nepretinzlînrl decât să-i cauzeze plăcere. După cum, în general, imaginaţia, cînd îşi însuşeşte rqprezentărlle religioase şi le elaborează liber cu scopul de a plăsmui frumosul, începe deja să facă să dispară serioizitatea pietăţii, corupînd sub acest aspect religia ca religie, tot aşa, pe treapta pe care ne aflăm aici, lucrul acesta se întîmplă cel mai adesea prin acţiunea agreabilului şi a plăcutului. Deoarece agreabilul nu face să se dezvolte

mai departe substanţialul, semnificaţia zeilor, universalul ce le 99) este imanent, ci aspectul finit, existenţa sensibilă şi interiorul lor subiectiv sîinlt elemente care trebuie să trezească interes şi să procure satisfacţie. De aceea, ou cît prevalează mai mult în frumos graţia existenţei reprezentate, cu atât mai mult farmecul ei înşelător abate spinitul de la universali **şi-d** îndepărtează de conţinutul valoros care singur ar putea da satisfacţie descinderii în adîncuri. ».

De acest (cajŢaoţeiejiiţejicaizianlşi de acesit rjBQes-de. deterimij- a ceea ce este sjjjyujjar în figura zeilor sie leagă trecerea.

un_alţ domeniu ăl formelor artei Deoarece în ceea ce este de

natură exterioară rezidă diversitatea proprie transformării în ceva finit, care, atunci dînd dobândeşte loc liber de desfăşurare, se opune lîn cele din urmă ideii interioare, universalităţii şi adevărului ei şi începe să trezească nemulţumirea gândului de realitatea sa, care nu-i miai este adecvată

CAPITOLUL AL III-LEA **(X,,** 100)

DISOLUŢIA FORMEI CLASICE A ARTEI

eii icUaiski lîşi au fin iei lîmisiisi. eranenele pieirii Icc îşi daci ei qg după isine _şi disdluţia idealului dliasic, cînd lipsurile "ce" le isînit nimianenite pătrund în conştiinţă datorită ffinsăşi dezvoltării artei.)Ca principiu lall laoestui ideali, aşa cum a reieşit dl miai sus, am stabilit inidividua!iitataa isprrituală icare Sşi găseşte expresia absdlut 'adecviată în 'existenţa extenioară, nemijlocită, corporală. însă această individualitate s-a divizat într-o serie de indivizi divini, al căror nnod-daterminiat-de-ianfi nu este necesar în sine şi pentru sine îşi deci de 'la iînoaput esite dat pradă aocidentali-tăţii. Din laoeastă cauză, zeii atotputernici ise înfăţişează conştiinţei adinei îşi plăsmuirii artistice oa unii ce sânt suicoepitibiili de *o* pasibilă disolluţie.

1. **DESTINUL**

în plin apogeu ial dezvoltărdi ei, sculptura îi acceptă pe zei fără lîndoiailă ica pe mişite puteri isiulbstamţialle, diîtndu-le o formă datorită îfeumuseţii căreia ei exista ica unii ce se reazemă înainte de toate îşi cu certitudine pe iei înşişi, lucru posibili în urma faptului ică, în iamiinitita formă, dlemenitelle exterioare îşi accidentale apar în măsură minimă. Dar mulţimea îşi d ii v e r s i t a -t e a izeilor siînt iceea ice constituie ia *c* ic i d ie in t a 1 i *t* a t e ia lor, iar cugetarea îi dizolvă în determinaţia .unei unice divinităţi, prin puterea căreia — putere ia necesităţii — .ei se combat şi se depreciază 'reciproc. Deoarece, oricît de generiallă ar fi iconce- (X,. ioi

pută puterea (fiecărui zeu particular, totuşi icia putere a unei individualităţi particulare ea are (totdeauna numai un cuprins limitat. în afară ide aceasta, zeii mu ise menţin (în calmul lor etern ; ei se pun în mişaare urmărind scopuri particulare, îmtru-cît sânt atraşi (încoace şi încolo — cînd să ajute aici, oînd să împiedice ori să distrugă dincolo — de stările (şi conflictele pre-exiistenite ale realităţii concrete. (D,ar aceste irealităţi diverse în care intră zeii, iaa indivizi ice (acţionează, conţin o latură lovită de aecidantalitate, oare tuilbură substanţialitatea divinului **(oricât** (ar continuia laceasta să rămlînă baza dominantă) şi ademeneşte pe zei în poziţiile finitului mărginit. Din cauza acestei finităţi imanente -zeilor lînşişi, ei ajung în -contradicţie cu măreţia şi demnitatea lor, cu (frumuseţea (existenţei J-or îşi, tot prin ea, siînt coborâţi în domeniul arbitrarului îşi (al accidentaliUlui. Idealul adevărat nu (Scapă de completa evidenţiere ia acestei contradicţii deoît irqprezenitînd — icum se (întîmplă lîn iscullptura autentică cu diferitele ei istatui aşezate în temple — indivizii divini pentru sine, (solitari, în repaus calm, avînd însă în ei ceva lipsit de viaţă îşi de căldura sentimentului, precum şi lacea uşoară trăsătură de tristeţe de (oare lam -amintit deja miai sus. Această tristeţe oglindeşte destinul llor, iîntrucît ea arată că există ceva mai ffinalt deasupra lor şi -că este (necesară trecerea de la ice e particular în ei la unitatea lor generală. Examiriînd însă felul (şi forma acestei unităţi superioare, constatăm că, fiaţă ide individualitatea şi caracterul irel;ativ determinat ial zeilor, ea este ceea ce e în sine abstract şi lipsit de formă, necesitatea, destinul, care, în forma aceasta iabsbractă, ieste numai ceea ce e superior în generali, stă-pînind peste zei sşi oameni, dar rămlînînd ca atare neînţeleasă şi de necuprins. Destinul nu este încă .scop .absolut, existent pentru sine şi prin aoeasta, în acelaşi timp, decizie subiectivă, personală, (X,. 102) diviină, ci este numai puterea universală unică, care depăşeşte natura particulară a diferiţilor zei şi, din cauza aceasta, nu se poate reprezenta :şi pe tsine ica individ, căci atunci ea nu s-ar înfăţişa deoît ca una printre multele individualităţi şi n-ar plana peste ele. Iată de ce rămîne destinul fără figură şi individualitate îşi nu este în forma aceasta .abstractă decît necesitatea ca atare, căreia trebuie isă i se supună işi ide care trebuie să asculte ca de destin ce il-oveşte lirevacabil zieii îşi oamenii, ei care, întrucît sînt fiinţe particulare, se separă unii de alţii şi se combat, îşi afirmă unilateral forţa individuală şi încearcă să se ridice deasupra propriilor lor limite şi facultăţi.

2. DISOLUŢIA ZEILOR PRIN ANTROPOMORFISMUL LOR

Dar, cum ceea ce e (în sine îşi pentru sine necesar nu aparţine zeilor individuali, nu constituie conţinutul propriei lor auto-determinări, **ici** planează numai peste ei, ca abstracţie lipsită de determinaţie, ilatura particularităţii şi a singularităţii este lăsată liberă prin -aceasta şi nu se poate -sustrage sorţii de a (termina în demente exterioare alle formei omeneşti şi *fim* elementele mărginite alle antropomorfismului, icare convertesc pe zei în contrarul a ceea ce constituie conceptul subsitanţia'lullui şi al divinului. Dejaceea pi-eirea acestor -zei frumoşi ai artei ieste absolut necesară prin ea însăşi, întruciît lîn cele din urmă conştiinţa nu-i mai poate accepta şi, -din această icauză, de la ei se reîntoarce îin sine. Mai precis ansă, deja feldl de a fi iall antrqpamorfisimului dien este acela prin care zeii is-e idizdlvă atît pentru credinţa raligioasă, cît şi pentru ,eea poetică.

a) Deoarece individualitatea spirituală se încorporează, desigur, ca ideali în figura omenească, dar (în

cea nemijlocită, adică în (figura corporală, îşi nu lîn ceea ce este omenesc în sine şi pentru sine, care, în lumea ilui interioară, lume a conştiinţei subiective, se ştie pe sine, fără (îndoială, distinct de Dumnezeu, dar (X,. care şi suprimă (această deosebire, devenind astfel una cu Dumnezeu îşi deci subiectivitate absdlută, infinită în sine.

se in

a) De aceea idealuluii plastic îi lipseşte proprietatea de a ifăţişa pe sine ca interioritate, care se ştie infinită. Frumoa-
sele figuri plastice nu isînt numai piatră -ori metal, ci lipseşte şi din conţinutul si din expresia lor subiectivul infinit. -Putem să ne însufleţim cît dorim pentru frumos îşi pentru artă, această î n -s u f 1 e t i r e rămîne cevia subiectiv, acel subiectiv care JIU se găseşte şi în obiectul intuiţiei noastre, în izei. Pentru adevărata totalitate se cere însă şi această latură ia unităţii şi infinităţii subiective care se cunoaşte pe tsine, fiindcă numai ea constituie Dumnezeul cal viu ,şi ştiutor îşi pe om. Cînd această totalitate nu este declarată în chip esenţial şi ca aparţinînd conţinutului şi naturii absolutului, acesta nu se -înfăţişează ca subiect, ci este prezent pentru intuiţie numai cu obiectivitatea lui. fără spirit conştient în sine. Individualitatea zeilor posedă în ea, se înţelege, şi conţinut aparţinător subiectului, dar ffl posedă ca pe un element accidental şi într-o formă de dezvoltare care, ca atare, se mişcă în afara calimUlui şi fericirii substanţiale alle zeiUor.

3) Pe de altă {parte, subiectivitatea care se află în faţa zeilor plastici nici mu este subiectivitatea în sine infinită şi adevărată, deoarece aceasta — cum vom vedea mai de aproape oînd va fi vorba despre a treia formă artistică, despre cea romantică — are în faţa **ei** obiectivitatea ce-i corespunde, atnume pe Dumnezeu infinit în sine şi care se cunoaşte pe sine. Dar, întrucât pe treapta de care e vorba acum, în desăvârşit de frumoasa iimagine a zeilor, subiectul nu se înfăţişează pe îs i n e ca prezent conştiinţei, şi tocmai de aceea nici ca existent lîn mod obiectiv în intuiţia sa, el însuşi este încă numai deosebit şi despărţit de obiectul său absolut şi, din această cauză, este subiectivitatea pur accidentală, finită.

(X,. IM) y) S-iar putea crede că trecerea într-o sferă superioară ar
fi putut fi concepută şi ea de către imaginaţie şi artă drept iun nou război al zeilor, trecere asemănătoare primei trecerii, trecerii de ila simbolica zeilor maturii Ia idealurile **spirituale** oile artei clasice. Tot'işi, nu acesta este cazul. Diimipotrirvâ, această trecere s-a făcut pe un plan icu totul altul, ca luptă conştientă a realităţii şi a prezentului însuşi. Prin aceasta, arta primeşte, în ce priveşte conţinutul superior pe care trebuie să-il prindă în noi forme, o poziţie cu totul schimbată. Acest conţinut nou nu se impune pe sine ca revelare făcută cu ajutorul artei, ci şi fără laoeasta el este evident ca atare, înfăţişîndu-se pe planul prozaic al combaterii prin temeiuri şi apoi, în suflet şi în sentimentele religioase ale acestuia, prin miracole şi martiriu etc, în cunoaşterea subiectivă, cu conştiinţa opoziţiei tuturor lucrurilor finite faţă de absolut, care, în istoria reală, apare ca desfăşurare de evenimente îndreptată spre un prezent nu numai reiprezentat, ci rea 1. Divinul, Dumnezeu însuşi, s-a făcut trup, s-a născut, a trăit, a suferit, a murit şi a înviat. Acesta nu este un conţinut inventat de artă, oi exista în afara ei, şi ea nu l-a luat din ea însăşi, ci l-a găsit dat în prealabili, spre plăsmuire artistică. Susmenţionata primă trecere şi luptă a zeilor, dimpotrivă, şi-a avut originea în însăşi concepţia şi imaginaţia artistică, care îşi scoate învăţăturile şi figurile din interior, dîndu-i omului uimit pe noii lui zei. De aceea zeii clasici şi-au obţinut existenţa numai în reprezentare şi există numai în piatră şi în metal* sau în intuiţie, dar nu în carne şi oase, sau în 'spirit real. Antropomorfismului zeilor eleni îi lipseşte astfel existenţa umană reală, cea corporală, ca şi cea spirituală. Această irealitate în timp şi în spirit o aduce abia creştinismul ca existenţă, viaţă şi acţiune

ale lui Dumnezeu însuşi. Astfel, această corporalitate, carnea — deşi ceea ce este pur natural îşi sensibil este considerat ca fiind negativ — a fost (reabilitată, iar a.ntropomorficul sfinţit. După cum originar omul era chipul lui Dumnezeu, tot aşa Dumnezeu X2. io« este chip ia! omului îşi cine îl vede pe fiul lîl vede pe tatăl, cioe-l iubeşte pe fiul lîl iubeşte şi pe tatăl ; Dumnezeu trebuie cunoscut în existenţa reală. Prin urmare, acest conţinut nou nu este adus în conştiinţă prin concepţiile artei, ci este dat acesteia din afară, ca întâmplare reală, ca istorie a lui Dumnezeu devenit trup. Adineaori — menţionata trecere nu putea deci să-şi aibă punctul de pleoare în artă, contrastul dintre vechi şi nou ar fi fast prea mare. Divinitatea religiei revelate este, după conţinut şi după formă, Dumnezeul cu adevărat real, faţă de care adversarii: săi ar fi deci simple fiinţe ale închipuirii, care nu-i pot sita

împotrivă pe acelaşi teren. Din contră, vechii şi noii zei ai artei clasice aparţin ca atare, şi unii şi alţii, domeniului reprezentării. Ei nu posedă decît realitatea de a fi concepuţi îşi reprezentaţi de spiritul finit drept puteri ale naturii şi ale spiritului, iar în ce priveşte opoziţia şi lupta dintre ei, acestea sînt luate în serios. Insă dacă trecerea de la zeii eleni la Dumnezeul creştinismului ar itrebui să fie făcută de pe poziţiile artei, reprezentarea luptei dintre zei n-ar fi luată cu adevărat în serios.

b) Iată de ce acest conflict şi această trecere au şi devenit numai în timpul din urmă obiect întimiplătoir şi izolat al artei, obiect care n-a putut face epocă, şi în această formă n-ia putut fi un moment care să se impună în ansamblul dezvoltării artei. In această privinţă, vreau să amintesc aici în trecere cîteva fenomene devenite celebre. In timpul din urmă, putem auzi adesea pe mulţi regretînd pieirea artei clasice, iar nostalgia după zeii şi eroii greci a fost de multe ori exprimată şi de .poeţi. Acest x,. io«j doliu este exprimat apoi mai ales prin contrast faţă de creştinism, despre care, desigur, se admite că conţine adevărul superior, dar cu restricţia că din punctul de vedere al artei acea pieire a antichităţii clasice nu poate fi decît regretată. Poezia lui Schiller intitulată *Zeii Greciei* are acest conţinut. Această poezie merită să fie considerată şi aici nu numai în ceea ce priveşte frumuseţea prezentării îşi ritmul ei isonor, tablourile ei vii şi tristeţea mişcătoare a sentimentelor ce au produs-o, ci şi în ce priveşte conţinutul ei, deoarece patosul lui Schiller este totdeauna şi adevărat, şi adînc giîndit.

Fără îndoială, însăşi rdligia creştină conţine în ea momentul artei, dar, în cursul dezvoltării ei, în „epoca luminilor", ea a atins o poziţie cînd gândul, intelectul, a înlăturat elementul de care are absolută nevoie arta, adică figura omenească reală şi apariţia reală a lui Dumnezeu. Deoarece figura omenească şi ceea ce ea exprimă şi spune, eveniment şi acţiune omenească, sentimente omeneşti, acestea toate sînt forma în care arta trebuie să prindă şi isă reprezinte conţinutul spiritului. Dar, întrucît intelectul a făcut din Dumnezeu un simplu obiect al gîndinii şi n-a mai cnezut în apariţia spiritului lui în formă de realitate concretă, îndepărtând astfel Dumnezeul gândirii de orice existenţă reală, acest fe)l de luminare religioasă a ajuns cu necesitate la reprezentări şi exigenţe incompatibile icu anta. Cînd însă, ieşind din aceste abstracţii, intelectul se ridică iarăşi la nivelul raţiunii, apare de îndată nevoia de ceva concret, şi deci şi de concretul care este arta. Perioada intelectului iluminat a făcut, evident, ;şi artă, dar într-un chip foarte prozaic, cum putem (X_t. io7) vedea la Schiller însuşi, care a început să scrie în spiritul acestei perioade. Dar, simţind lipsa raţiunii, a fanteziei şi a pasiunii pe care intelectul nu le putea satisface, după aceasta dl a fost cuprins de dorul viu şi fierbinte al lartei în generali şi, mai precis, de (nostalgie după arta clasică a grecilor şi a zeilor lor şi după concepţia lor despre lume. Mai isus-amintita poezie a luat naştere din această nostalgie respinsă de **felul** abstract de a giîndu aii timpului isău. Potrivit variantei iprirne a acestei poezii, poziţia lui Schiller faţă de creştinism este cu totul polemică ; ulterior, el i-a atenuat asprimea, deoarece ea era îndreptată numai împotriva felului de a vedea al intelectului, fel propriu „epocii luminilor", care, imai tîrziu, încqpuse ea însăşi să-şi piardă dominaţia asupra spiritelor. In primul rând, poetul laudă concepţia elenă pe care o consideră fericita şi pentru care întreaga natură era vie şi plină de zei, după aceea trece la prezent şi la prozaica lui concepţie despre legile naturii îşi despre poziţia omului faţă de Dumnezeu, şi spune : „Această linişte tristă de creator ml meu îmi vorbeşte oare ? întunecat ca el însuşi îi este valul, şi ceea ce-l poate preamări e- r e n u n ţ a r e a mea".

Fără îndoială, renunţarea constituie un moment esenţial în creştinism, dar numai în reprezentarea monahală pretinde ea omului să-işi omoare afectivitatea, sentimentele, aşa-numitele impulsuri 'ale naturii şi să nu se încadreze în lumea reală, raţională, monailă, în familie, în stat, întocmai cum filozofia îumini-

lor şi deismul ei — care pretinde că Dumnezeu nu poate fi cunoscut — impun omului suprema renunţare de a nu şti nimic despre Dumnezeu, de a nu-l înţelege. Potrivit adevăratei concepţii creştine, renunţarea nu este, dimpotrivă, decît momenituil mijllocirii, punctul ide trecere, în care ceea oe este pur natural, sensibili şi finit în general, părăseşte modul său inadecvat de a fi pentru a îngădui spiritului să ajungă la o libertate superioară şi la împăcare cu sine însuşi, libertate şi fericire pe care elenii nu le-aiu cunoscut. De repausul unui Dumnezeu solitar, de retra- (X_2. îo gerea ilui simplă în sine însuşi şi de detaşarea lui de lumea dez-divinizată nu poate fi deci vorbă în creştinism, căci tocmai acum amintitei libertăţi şi împăcări a spiritului îi este imanent Dumnezeu şi, considerate sub acest aspect, sînt absolut false vestitele cuvinte ale lui Schilliler : „Gînd zeii erau mai umană, şi oamenii erau mai divini". De aceea trebuie să scoatem în evidenţă ca mai importantă modificarea

ulterioară a îincbeienii, unde se spune despre zeii eleni : „Smulşi din torentul timpului, salvaţi, plutesc ei pe culmile Pinduiui ; celui ee-i dat nemuritor în cîntec să trăiască, trebuie să piară în viaţă". Prin aceasta este confirmat cu totul ceea ce relatam şi mai sus, anume : zeii eleni şi-iau avut sediul numai în reprezentare şi în imaginaţie şi ei n-au putut nici să se afirme în realitatea vieţii, nici să dea spiritului finit suprema lui mulţumire.

în altă formă s-a îndreptat împotriva creştinismului Parny — numit pentru elegiile lui reuşite Tibull al francezilor —, .scriind un lung poem în zece cînturi, un fel de epopee : *La guerre des Dieux* [Războiul zeilor], spre a-işi bate joc cu frivolitate francă şi cu glume, dair şi cu umor şi spirit, de reprezentările creştine. Dar [glumele nu trebuie să fie mai mullt decît dezinvdlftă frivolitate, şi nu este îngăduit să se facă din libertinaj sfinţenie şi supremă perfecţiune, ca pe timpul *Lucindei* lui Frederic von Schlegel. iFără îndoială, în poemul lui Parny Măria iese foarte rău. Călugării, dominicani şi franciscani etc, se lasă seduşi de vin şi de bacante, iar călugăriţele de fauni, şi astfel totul se termină foarte rău. Dar la sfârşit zeii lumii x,. io») antice sînt învinşi şi se retrag de pe Qlimp pe iParnas.

în sfiîrşit, Goethe, în balada *Mireasa din Corint,* a descris mai profund, într-un tablou viu, alungarea dragostei, nu atît conform adevăratului principiu al creştinismului, rât mai degrabă potrivit cerinţei rău înţelese a renunţării şi a sacrificiului, întru-cît el a opus sentimentele naturale ale omului acestei false asce-

tioe, oare condamnă menirea femeii de a fi soţie şi consideră celibatul forţat ca pe ceva mai sfîmt decît căsătoria. După cum la Scfoiililer avem opoziţia între imaginaţia greacă şi abstracţiile intelectului proprii modernei „«poci a luminilor", aici, la Goethe, justifiaarea morală şi natunală a dreptului elen la iubire şi căsătorie este pusă faţă în faţă cu reprezentări care n-au fost proprii deaît unui punct de vedere unilateral, neadevărat al religiei creştine. Gu mare artă Goethe a prezentat totul într-o lumină înspăimântătoare, mai ales prin faptul că rămiîne nesigur dacă este vorba de o fată 'reală sau de o moartă, de o fiinţă vie sau de o istrigoaică ; iar în cadenţa versului se înitreţese, de asemenea cu mare măestrie, nebunaticul cu ceremoniosul, amestec care produce un efect şi mai îngrozitor.

c) Dar, înainte de a încenca să cunoaştem în adîncurile ei noua formă a artei — a cărei opoziţie faţă de oea veche nu aparţine procesului de dezvoltare a artei aşa cum trebuie să*d examinăm aici conform momentelor esenţiale ale lui —, este necesar să cunoaştem în mod intuitiv în prima ei formă acea trecere care aparţine însăşi artei vechi. Principiul acestei treceri rezidă în faptul că spiritul, a cărui individualitate a fost pîraă aici privită ca fiind în armonie cu adevăratele substanţe ale naturii şi ale existenţei omeneşti şi care, potrivit propriei sale vieţi, voinţe şi acţiuni s-a ştiut îşi s-a afiliat pe sine în această armonie, începe acum să se retragă în infinitatea interiorului, noi jar, j_{oc} (j.e infinitate adevărată, nu cîştigă decît o neîntoar-cere în sine formală şi încă finită. —

Dacă aruncăm mai de aproape o privire asupra stărilor concrete ce corespund principiului menţionat, vedem că zeii greci aveau drept conţinut substanţele vieţii şi activităţii omeneşti reale. în lafară de concqpţia despre zei, destinaţia supremă, interesul general şi scopul existenţei au fost date totodată ca ceva existent. După cum era esenţiali pentru figurile spirituale ale artei elene să se înfăţişeze şi ca exterioare şi reale, tot astfel şi destinaţia spirituală absolută a omului 's-a elaborat pe sine ca realitate efectivă, vizibilă, cu a cărei substanţă şi generalitate individul îişi cerea sieşi să fie în concordanţă. Acest scop suprem era în Grecia viaţa statului, calitatea de cetăţean, moralitatea şi viul ei patriotism. Nu exista interes mai înalt şi mai adevărat decît acesta. Dar viaţa statului, ca fenomen pământesc şi exterior, ieste destinată pieirii, asemenea stărilor realităţii pămîn-teşti în generali. Nu este greu de arătat că un stat cu o astfel

de libertate — în aşa măsură nemijlocit identic cu toţi cetăţenii, care ca atare au în mâinile lor cea mai înaltă sferă de activitate în toate treburile publice — nu poate fi decît mic şi slab şi trebuie să se distrugă în parte prin el însuşi, **iar** în parte este nimicit dins exterior, în cursul desfăşurării istoriei universale. — Deoarece, dată fiind această contopire a individului cu viaţa generală a statului, pe de o parte particularitatea lui subiectivă, privată, nu ajunge să-.şi afirme drepturile, negăsind spaţiu pentru o dezvoltare a sa care să nu prejudicieze întregul : ca deosebită de ceea ce este substanţial şi în care ea nu este încorporată, această particularitate subiectivă rămîne să fie egoism natural, mărginit : ea îşi urmează pentru sine propriile ei căi, urmărindu-işi interesele distincte şi îndepărtate de ade- Xj. UD vârâtele interese aile întregului, devenind prejudicioasă statului însuşi, cucerindu-işi

în cele din urmă puterea subiectivă de a se opune acestuia. — Pe de altă parte, înăuntrul acestei libertăţi însăşi se trezeşte nevoia unei libertăţi superioare, libertate a subiectului în el însuşi, care pretinde să fie liber nu numai în stat ca întreg substanţial, nu numai prin moravurile existente şi prin legi, ci şi în propriul său interior, întruaît acesta vrea să producă din el însuşi, din conştiinţa sa subiectivă, ceea ce e bine şi ceea ce e drept şi să obţină ca acestea să fie recunoscute. Subiectul pretinde conştiinţa de a fi, ca subiect substanţial, în sine însuşi, iar prin acesta se produce în amintita libertate o nouă ruptură între scopul de a exista pentru stat şi aoela de a exista pentru sine însuşi ca individ liber în sine. O astfel de opoziţie începuse să apară deja pe timpul lui Socrate, în timp ce vanitatea, egoismul şi lipsa de frână a democraţiei şi demagogiei au ruinat statul reali în aşa măsură, încît bărbaţi ca Xenofon şi Platon erau dezigustaţi de stările patriei Jor, unde grija treburilor publice se igăsea în mîini egoiste şi uşuratice.

Spiritul trecerii despre care e vorba este deci determinat în primul rînd de dedublarea în genere dintre ceea ce e spiritual independent pentru sine îşi existenţa concretă exterioară. Spiritualul rupt astfel de realitatea sa, în care dl nu se mai regăseşte, este aşadar spirtualul abstract, dar nu Dumnezeul unic all orientalilor, ci, dimpotrivă, subiectul real, conştient de .sine, care produce şi reţine în interiorul său subiectiv tot generalul propriu gîndirii, adevărul, binele, morailitatea, şi care nu posedă în acesit interior cunoaşterea unei realităţi date, existente, ci numai propriile lui giînduri şi convingeri. Acest raport, întrucît rămîne

raport de opoziţie, opunîndu-şi cele două laturi una alteia ca (x,, n2) simple laturi opuse, ar fi de natură cu totul prozaică. Totuşi, pe această treaptă încă nu se ajunge la o atare proză. Anume : pe de o pante, esite prezentă, desigur, o conştiinţă care, fenmă în sine, vrea binele, îşi reprezintă împlinirea dorinţei ei, realitatea conceptului ei, în virtuţile sentimentelor ei, precum şi în vechii zei, moravuri şi legi ; dar, în acelaşi timp, această conştiinţă este pornită împotriva existenţei prezente, împotriva vieţii politice reale a timpului său, împotriva disoluţiei vechiului fdl de a vedea, a patriotismului de mai înainte şi a înţelepciunii politice, aflîndu-se astfel, fără îndoială, prinsă *m* opoziţia dintre interiorul subiectiv şi realitatea exterioară. Deoarece, în propriul său interior, ea nu-işi găseşte mulţumirea deplină în acele simple reprezentări despre adevărata moralitate şi, din această cauză, ea se întoaroe împotriva exteriorului, faţă de care se comportă negativ, duşmănos, cu scopul de ani schimba. Cu aceasta, cum am spus, avem dat desigur, pe de o pante, un conţinut inte*-rior, oare, expnimiîndu-se pe sine precis şi fenm, are în acelaşi timp de-a face cu o lume prezentă ce contrazice acest conţinut şi oare primeşte sarcina de a desicrie această lume reală în trăsături proprii corupţiei ce se opun binelui şi adevărului ; pe de altă parte însă, această opoiziţie îşi găseşte încă rezolvarea chiar în artă. Anume, o nouă formă de antă ia naştere, formă de artă în care lupta inerentă opoziţiei nu este dusă cu idei şi nu se opreşte la scindare, ci însăşi realitatea este reprezentată, în nebunia corupţiei sale, în aşa fel, încît ea se distruge pe sine însăşi, astfel îinoît tocmai în această autodistrugere a ceea ce e lipsit de valoare să se poată manifesta, prin contrast, adevărul ca putere fenmă, permanentă şi să nu se lase nebuniei şi lipsei de judecată forţa unei opoziţii directe împotriva a ceea ce în sine e adevărat. De acest fel este comicul pe care l-a mânuit la greci, (X_2. ii3) fără mînie, cu pură şi senină bună dispoziţie, Aristofan, în legătură cu domeniile esenţiale aile timpului său.

3. SATIRA

Această soluţie, încă adecvată artei, o vedem totuşi dispă-rînd prin faptul că confruntarea rămîne la forma opoziţiei însăşi şi, din această cauză, în locul concilierii poetice ea creează un raport prozaic între cele două laturi, datorită căruia forma

clasică a artei apare suprimată, întrucât acel raport face _ăpiară _ _zeii plastici, lajfal ca şi frumoasa lume „uanajiă. Aici trebuie să căutam îndată forma antei capabilă să se ridice şi în această trecere la un mod de plăsmuire superior şi s-o realizeze. — Punct finali al antei simbolice am văzut că este despărţirea figurii ca atare de semnificaţia ei, ce se înfăptuieşte în variate forme : în comparaţie, în fabulă, în parabolă, în enigimă etc. Cum şi în cazul ce ne interesează în acest moment cauza disoluţiei idealului este o separare asemănătoare, se ipunejrablenîă deosebirii"~ ' jdjnţre" tielml acesta de separare şi cel precedent. Deosebirea este următoarea :

â) InTorma prqpriu-zis simbolică şi comparativă a artei, în ciuda lînrudirii şi relaţiei lor, figura 'şi semnificaţia sînt, fără îndoială, străine una de alta, de la origine ; cu toate acestea, ele nu slînt lîn raport negativ, ci prietenesc una cu cealaltă, deoarece tocmai calităţile şi trăsăturile identice ori asemănătoare ce se găsesc la ambele părţi formează temeiul legării şi comparării lor. Naturile lor străine una de alta

şi separarea lor — care se menţine înăuntrul unei asitfel de uniri — nu au, aşadar, caracter d u iş m ă n o s nici privitor Ia pârtiile despărţite, nici în sen-su!l că ele ar descompune o contopire stnînsă în sine şi pentru sine. Idealul artei dlasice pleacă, din contră, de la contopirea penfeotă a semnificaţiei şi a figurii, a individualităţii interioare spirituale cu corporalitatea ei, şi deci atunci cînd se desfac una de alita **laturile** îmbinate într-o astfel de unitate desăvîrsită aceasta se întâmplă numiai fiindcă ele nu se mai pot suporta una pe ceallalltă, fiind nevoite să iasă din paşnica lor convieţuire spre a deveni duşmane oare nu se mai pot înţelege una cu alta.

b) SJpre deosebire de ceea ce a avut loc la simbolic, o dată cu această formă a raportului is-a schimbat apoi şi conţinu-t u 1 celor două laturi care-şi stau acum faţă în faţă. Anume, în forma simbolică a antei, conţinuturi care siînt mai mult sau mai puţin abstracţii, idei generate, ori propoziţii determinate prezentate în .forma generalităţii refleexiei, primesc prin aspectul simbolic al acestei arte o formă intuitivă care trimite la anumite semnificaţii ; în timp ce, în forma prezentă în această trecere la arta romantică, conţinutul are, fără îndoială, acelaşi caracter abstract al umor idei generale, feluri de a vedea şi al unor propoziţii ale intelectului, dar nu aceste abstracţii ca atare, ci existenţa lor în conştiinţa subiectivă şi în conştiinţa de sine sprijinită pe sine însăşi dă conţinut pentru una dintre latu-
j, 114)

rile opoziţiei. Deoarece prima cerinţă a acestei trepte intermediare este ca spiritualul cucerit de ideal să se înfăţişeze pentru sine independent. Deja în arta iclasică principalul era individualitatea spirituală, cu toate că ea, în ce priveşte realitatea ei, a rămas conciliată cu nemijlocita ei existenţă. Acum însă este vorba să fie reprezentată **artistic** o subiectivitate ce caută să cîştige dominaţie asupra formei care nu mai este pe măsura ei şi asupra realităţii în general. Prin aceasta, lumea spirituală devine liberă pentru sine ; ea s-a desfăcut de ceea ce este sensibil şi se înfăţişează din această cauză, în urma acestei retrageri în sine, ca subiect conştient de sine şi care numai în inte-rionitatea ei îşi ajunge sieşi. Dar acest subiect, oare respinge de (X,. ii5) la sine exterioritatea, pe latuna sa spirituală nu este încă adevărata totalitate, al cărei conţinut este absolutul în forma spiritualităţii conştiente de sine, ci, fiind subiect împovărat cu opoziţia pe oare o face împotriva realităţii, al nu este deoît subiec- tivitate pur abstractă, finită, nemulţumită. — In faţa acestei subiectivităţii se află o realitate tot atît de finită, care din parte-i devine şi ea liberă, dar care, tocmai fiindcă ceea ce e cu adevărat spiritual s-a retras părăsind-o în interiorul său şi nu mai vrea şi nici nu mai poate să se regăsească în ea, apare drept realitate dezdivinizată şi drept existentă coruptă. în fdluil acesta, anta aduce cu sine acum un spirit gânditor, un subiect sprijinit pe sine însuşi ca subiect, posesor al unei ştiinţe şi voinţe ab-stnaote a binelui şi a virtuţii, suibiect în opoziţie duşmănoasă faţă de corupţia timpului său. Nereziolvarea acestei opoziţii, duna dizanmonie în oare rămlîn interiorul şi exteriorul constituie ceea oe este prozaic în acest naipont aii color două laturi. Un spirit nobil, un [suflet virtuos, căruia îi rămâne interzisă realizarea aspiraţiilor conştiinţei sale într-o lume a viciului *şi* a prostiei, se întoanoe, cu indignare pasionată sau cu ironie fină şi cu amărăciune rece, împotriva existenţei pe oare o are în faţa sa, este supărat sau îşi bate joc de lumea oare contrazice direct ideea sa abstractă de virtute şi de adevăr.

f (JSQUI de artă) care îmbracă această formă a opoziţiei oare izbucneşte antre ysubiectivitatea finită;' .şi i realitatea exterioară degenenată este 'CăjJjŢ Cu aceasta, teoriile curente nu au fost niciodată în stare sa se descunoe, neştiind nici oînd nici unde ar trebui s-o clasifice. Căcidm emrptira nu are absolut nimic, şi nici de lirică propriu-zis nu ţine, întruoît îe__şaţiră nu se exteriorizează sentimentele afectivităţii, ci universailul binelui şi

ce este în sine necesar. Fără îndoială, amestecat cu parti- (Sj U6) "cuilaritâţi subiective, acest necesar se înfăţişează ca viaţă virtuoasă particulară a cutărui ori cutărui subiect, dar nu se bucură de sine în cuprinsul frumuseţii libere şi nestînjenite a reprezentării şi nu iradiază această bucurie, ci reţine ferm şi cu proastă dispoziţie dizarmonia propriei sale subiectivităţi şi a principiilor ei abstraote în faţa realităţii empirice şi, în consecinţă, nu produce nici poezie adevărată, nici adevărate opere de artă. Iată de ce punctul de vedere satiric nu poate fi înţeles raportat la adineauri amintitele genuri de poezie, ci el trebuie considerat, pe un plan mai general, ca această formă de trecere a idealului clasic.

c) Dar, întruoît disoluţia idealului clasic, proces prozaic în ce priveşte conţinutul lui, este ceea ce se anunţă în genul satiric, nu trebuie să căutăm adevăratul teren al satirei în Grecia, ţară a frumuseţii. în forma pe caire tocmai am desoris-o, satira le ţevine, prqpriu-zis. nomanilor. Spiriitn'1 Inimii mmanp es*ie~~ojoim¨7 rua abstracţiei, a legii moante, rmrarea_3iiiiiilişeiiL şi a mona-ilitatii semne,

reprimarea familiei, cainoralitiaite—JifimiJIociţăj-_natunală, în general "crifiioarea'H«riiviHŢiiăiîiii:aţii] oare se devotează sfatului şi-işi găseşte demnitatea-i rece şi mulţumirea cuminte în ascultare de legea ahstnaotă. Principiul acestei virtuţi politice — a cărei duritate rece îşi supune în exterior toate popoarele, în timp ce în interior dreptul formal se elaborează, cu o ascuţime asemănătoare, pînă la perfecţie — este ostil adevăratei ante. Astfel, nici nu găsim în Roma artă frumoasă, liberă, mane. Sculptuna si piotuna, poezia epică, lirică şi dramatică romanii le-au luat şi le-au învăţat de la greci. Este de remarcat faptul că ceea ce poate fi considerat ca indigen la romani sînt fianse oomice, dîinitecelle fasceniene şi piesele atelane, în timp ce comediile mai dezvoltate, chiar şi cele ale lui Plaut şi, desigur, ale lui Terenţiu, sânt împrumutate de la greci, fiind mai (X,. 117) mult imitaţii decît producţii indqpendente. Enius lua deja şi el din izvoare elene şi a făcut mitologia prozaică. Proprii le sînt romanilor numai felurile de antă care îin pnincipiul lor sînt prozaice ; de exemplu, poemul didactic — mai ales cînd are conţinut moral şinşi înveleşte reflexiile generale pe dinafară în podoabele vensUlui, ale imaginilor, comparaţiilor şi ale unei dicţiuni frumoase sub aspaot retoric ; dar, înainte de toate, proprie le este romanilor satina. Spiritul unei nemulţumiri de lumea înconjurătoare este acela oare în parte, caută să se descarce în

(X,. 118)

declamaţii găunoase. Această fonmă de artă în sine însăşi prozaică poate deveni mai poetică numai în măsura în care ne înfăţişează figura coruptă a realităţii în aşa fel, încât această lume coruptă se năruie prin propria ei nebunie. Astfel, de exemplu, Horaţiu — care ca poet liric şi-a asimilat cu totul felul şi forma elenă a artei —, lîn scrisorile îşi satirele sale, şi în cele unde este mai original, desenează o icoană vie a moravurilor timpdlui său, descriindu-ne acţiuni nebuneşti, cane, lipsite de cuminţenie în alegerea mijloacelor, se distrug prin ele însele. Dar nici aceasta nu este decât o buină dispoziţie, desigur fină, rafinată, dar nu chiar poetică, care se mulţumeşte să ridiculizeze ceea ce este rău. La alţii, dimpotrivă, reprezentarea abs-traotă a ceea oe este just şi virtuos este pusă direct faţă în faţă cu viciile ; aici contrariatatea, supărarea, miînia şi ura sînt acelea care se etalează în parte în forma vorbăriei abstracte despre virtute şi înţelepciune, în parte îşi dau drumul, cu indignarea amară a unui suflet nobil, împotriva stricăciunii şi a sclaviei timpurilor. Ori este dresată, lîn faţa viciilor izilei, icoana vechilor moravuri, a vechii libertăţi, a virtuţilor unei stări a lumii cu totul alta, aparţinătoare trecutului. Şi toate astea sânt făcute fără adevărată speranţă sau credinţă, căoi nu se găseşte nimic opus nestatorniciei, vicisitudinilor, nevoilor şi pericolelor proprii unui prezent ruşinos deoît ataraxia stoică şi imperturbabili-tatea interioară a sufletului virtuos. Această stare de nemulţumire se traduce într-un ton asemănător în parte şi în istoriografia şi în filozofia romană. Salustiu se dezlănţuie împotriva corupţiei moravurilor, corupţie de care dl însuşi n-a rămas străin ; Liviuis, îm ciuda eleganţei lui retorice, caută consolare şi mulţumire în zugrăvirea timp urilor trecute ; dar înainte de toate Tacitus este acela care, ou o sumbră dispoziţie grandioasă şi adîncă, fără declamaţie găunoasă, dezveleşte, indignat şi într-o formă extrem de intuitivă, răutăţile timpului său. Rnjrttre saiiiici Perisius este deosebit de corosiv ; e mai amar decît luvenal. Mai tîrziu, îl vedem, în sfârşit, pe sirianul grec Lucian îndrepfcîndu-ise cu o uşurătate senină împotriva a toate : eroi, filosofi, zei, şi ţintind mai alles în vechii zei eleni, în omenescul şi în individualitatea lor. Totuşi, flecărind, el se opreşte adesea numai la exteriorul figurilor zeilor şi al acţiunilor lor, devenind prin aceasta plictisitor, îndeosebi pentru noi. Fiindcă, dată fiind credinţa noastră, pe de o parte noi am terminat cu ceea ce vrea să distrugă Lucian, iar pe de altă parte ştim că

aceste trăsături ale zeilor, privite din punctul de vedere aii frumuseţii lor, au, în ciuda glumelor şi ironiilor lui Lucian, valoare veşnica. —

în zilele noastre, satirele nu mai vor să reuşească. Cotta şi Goethe au anunţat subiecte de concurs pentru satire ; şi nu s-au prezentat aici poezii de acest gen. Este nevoie pentru aceasta de principii ferme, principii cu care prezentul se găseşte în contradicţie : o înţelepciune care rănnîne abstractă, o virtute care, cu energie rigidă, nu se sprijină decît pe ea însăşi şi care poate să se opună realităţii, dar nu poate realiza soluţia poetică autentică a ceea ce este fals îşi respingător şi veritabila conciliere în cuprinsul adevărului.

Fără a-işi părăsi propriul ei principiu, artei nu-i este îngăduit înisă să se oprească la această ruptură dintre interioritatea abstractă a sufletului şi obiectivitatea exterioară. Subiectivul' trebuie înţeles drept ceea ce este infinit în sine însuşi şi ceea ce există în sine şi pentru sine ; drept oeea ce nu se comportă

negativ — prin simpla opoziţie — faţă de realitatea finită, deşi el n-o lasă să subziste ca adevăr, oi merge mai departe, la conciliere, şi numai în această activitate ajunge să fie reprezentat, faţă de indivizii ideali ai formei clasice a artei, ca subiectivitate absolută.
,. "9)

51*

120)

SECŢIUNEA A III-A FORMA ROMANTICĂ A ARTEI

INTRODUCERE DESPRE ROMANTIC ÎN GENERAL

Forma artei romantice se determină pe sine, aşa cum s-a întâmplat totdeauna pînă aici în cele mai sus tratate, din conceptul interior al conţinutului pe care este chemată anta să-l înfăţişeze. Astfel, trebuie să încercăm în primul rînd să ne fiaoem o idee limpede despre principiul ce-i este propriu noului conţinut, care pătrunde acum în conştiinţă drept conţinut absolut ai adevărului, spi-e a deveni o nouă concepţie despre lume şi o nouă dezvoltare a artei.

'—"N Pe treapta î n c e ipjuj u 1 u i artei, Jmpulsul imaginaţiei consta în aspiraţia de a ieşi din natură sipre spiritualitate. Această aspiraţie rămînea însă numai o căutare a spiritului, care, întruaît încă nu furniza conţinut propriu-zis pentru artă, nici nu se putea valida decît ca formă exterioară pentru semnificaţii conferite obiectelor naturii sau unor abstracţii lipsite de subiectivitate ale interiorului substanţiali, abstracţii şi semnificaţii oare constituiau punctul central propriu-zis. pC în al doilea rînd, fenomenul invers l-am aflat in arta clasică. Deşi numai prin înlăturarea semnificaţiilor simbo- **lice** ale naturii a putut spiritualitatea să se afirme pe sine pentru 1 sine, aici ea este baza şi principiul conţinutului, iar fenomenele 121) I naturale, corporale şi sensibile dau fomma exterioară. Această vformă nu a rămas însă numai de suprafaţă, nedeterminată şi

nepătrunsă de conţinutul său, ca pe prima treaptă, ci desăvîtr-şirea artei şi-a atins culmea tocmai prin faptul că spiritualul a străbătut complet apariţia sa exterioară, a idealizat naturalul în această contopire frumoasă, făcînd din el realitate adecvată spiritului existent în însăşi individualitatea lui substanţială. în chipul acesta a devenit arta clasică reprezentare a idealului conformă conceptului, desăvîrşire a împărăţiei frumosului. Nimic nu poate fi, nici nu poate deveni mai frumos.

Există totuşi ceva mai înalt decît apariţia frumoasă a spiritului în forma lui nemijlocită, sensibilă, deşi această formă este creată de spirit ca formă adecvată lui. Deoarece această unire, înfăptuindu-ise în elementul exteriorului şi făcînd prin aceasta din realitatea sensibilă existenţă adecvată, se opune şti ea adevăratului concept al spiritului, îimipingiînidu-l să părăsească poziţia sa de conciliere cu corporalul şi, retrăgiîindu-se în sine însuşi, să se împace cu sine. Totalitatea simplă, fermă a idealului se desface, sicindîndu-se în dubla totalitate a subiectivului fiinţînd-în-sine-însuşi şi a fenomenului exterior, pentru a îngădui spiritului să realizeze prin această separare o conciliere mai profundă în propriul său element interior. Avînd ca principiu potrivirea sa cu sine însuşi, unitatea conceptului său si a realităţii sale, spiritul nu-işi poate găsi existenţa adecvată decât în propria sa lume, spirituală, familiară, lume a sentimentului, a sufletului, a interioriităţii. în felul acesta spiritul ajunge la conştiinţa că el îşi are în sine însuşi pe al său altceva, existenţa sa ca spirit, reuşind numai astfel să se bucure de nemărginirea şi libertatea sa.

1. Această înălţare 1 a sine a spiritului — prin care el îşi cucereşte în sine însuşi obiectivitatea pe care altfel era nevoit s-o caute în exterior şi în sensibil, înălţare ce-l face să se simtă *şi* să se ştie pe sine în această unitate cu sine însuşi — constituie principiul fundamental al artei romantice. Cu acest fapt are legătură directă determinaţia ce ţine în chip necesar de această ultimă formă a artei, anume : pentru ea, frumuseţea idealului clasic, deci frumuseţea în forma ei cea mai autentică şi în conţinutul ei cel mai adecvat, nu mai este ceva suprem. Deoarece pe treapta artei romantice spiritul ştie că adevărul său nu onslă_jtaufuîjarga_şa în corporalitate, a, dimjpotrivă, " el devinesiffur de adevărul său numai retrăglnduse din exte-nor in interiorul sau şj considerând realitatea exterioară ca pe o existenţă ce nu-i este adecvată. Prin urinare, cu toate că acest

Xs. 122)

I (

123)

conţinut nou îşi ia asupra-i sarcina să îmbrace forma frumuseţii, aceasta, luată în sensul de pînă acum, rămîne pentru el ceva subordonat, tramsforanimdu-ise în frumuseţe spirituală a ceea ce este în sine şi

pentru sine interior, în frumuseţe a subiectivităţii spirituale infinite în sine.
D,ar, pentru ca spiritul să ajungă la infinitatea sa, el trebuie să se înalţe, din personalitatea sa pur formală şi finit ă, ia a b s o l u t, adică spiritualul trebuie să se reprezinte pe sine ca subiect plin de ceea ce este absiolut substanţial şi deci conştient de sine şi desăvârşit. Invers, substanţialul, adevărul, nu trebuie conceput ca ceva oe este pur şi simplu dincolo de uman, îrilătu-rînd antropomorfismul concepţiei elene, ci umanul ca subiectivitate reală trebuie erijat în principiu şi, cum am văzut deja mai sus, desăvârşit în chipul acesta antropomorf icul.
2. 'Din momentdle specifice cuprinse în aceasită determi-naţie fundamentală trebuie să desprindem în linie generală cercul obiectelor, precum şi **forana** al cărei aspect schimbat este condiţionat de noul conţinut al artei romantice.
Adevăratul cqnţinut al romanticului este interioritatga abso- Iută, Iar (forma corespunzătoare acesteia este bdegtivitatea SPI-Viţuajă ca sesizare a indfenîenTfti sOIEertaţn sale. Acest universal, infinit în sine şîpentru sine, este negativrEiatea absolută faţă de tot ce este particular, esite unitatea simplă cu sine, care a absorbit tot ce este exterioritate reciprocă, toate procesele naturii şi oiclul lor compus din naştere, pieire, renaştere şi toate formele mărginite ale existenţei spirituale şi a dizolvat toţi zeii particulari în pura şi infinita identitate cu sine. în acest Panteon toţi zeii sînt detronaţi, flacăra subiectivităţii ia distrus şi, în locul politeisunului plasitic, arta cunoaşte acum numai u n Dumnezeu, un spirit, o unică independenţă absolută, care, ca ştiinţă şi voinţă absolută a sa însăşi, rămîne în liberă unitate cu sine însăşi, nedivizîndu-ise de acum în caractere şi funcţii particulare, a căror unică legătură era forţa constrângătoare a unei necesităţi sumbre. — Dar subiectivitatea absolută ca atare i-ar scăpa antei şi n-ar fi accesibilă decît gândirii, dacă, pentru a fi subiectivitate reală, ladooviată conceptului său, ea nu s-ar încorpora şi în existenţa exterioară şi nu s-ar concentra în sine, retrăgtîindu-se din această realitate. Acest moment al realităţii aparţine absolutului, căci absolutul, fiind negativitate infinită, se are pe sine însuşi ca rezultat al activităţii sale, pe sine însuşi ca unitate simplă cu sine a cunoştinţei, şi deci ca mod-nc-

mijlocit. Din cauza acestei existenţe totodată nemijlocite, întemeiată în absolutul însuşi, acesta nu se înfăţişează ca unicul Dumnezeu gdlos care suprimă naturalul şi existenţa omenească finită, fără să-şi dea sieşi fonmă în ele ca subiectivitate divină reală, ci adevăraţuil absolut se deschide, obţiniînid astfel o latură prin oare devine sesizabil şi reprezentabiil şi pentru artă.
Dar existenţa lui Dumnezeu nu este naturalul şi sensibilul ca atare, ci este sensibil transpus pe planul a ceea ce nu este de natură sensibilă, sensibilul devenit subiectivitate spirituală, S«. [12]* care, în loc de a-işi pierde în apariţia ei exterioară certitudinea că ea este absolutul, aîştigă, tocmai datorită acestei realităţii a sa, certitudinea aceasta reală, prezentă. De aceea Dumnezeu în adevărul său nu e simplu ideali creat de imaginaţie, ci se instalează în mijlocul existenţei finite şi al aociidenta'litătţii acesteia şi totuşi în ea se ştie pe sine ca subiect divin care rămiîne în sine infinit şi face din această infinitate, infinitate pentru sine. întrucît astfel subiectul real este apariţia lui Dumnezeu, abia acum îşi cucereşte arta dreptul mai înalt de a întrebuinţa figura umană şi, în g[1]eneral, modurile exterioritătţii pentru a exprima absolutul, deşi noua sarcină a artei nu poate fi decît aceea de a înfăţişa intuitiv în această figură nu cufundarea interiorului în corporalitatea exterioară, ci, invers, retragerea interiorului în sine, conştiinţa spirituală a lui Dumnezeu în subiect. Momentele distincte ce compun totalitatea acestei concepţii despre lume, aa totalitate a adevărului înstuşi, îşi găsesc deci acum exteriorizarea la om în a *ş* a fel, că nici naturalul ca atare — ca soare, cer, stele efcc. — nu dă conţinutul şi forma, nici cercul zeilor greci ai frumuseţii şi nici eroi şi fapte exterioare din domenii*! moralităţii familiei şi al vieţii politice, ci subiectul!, individul real, cu viaţa sa interioară, *este* ceea ce obţine valoarea infinită, întrucât numai în dl se desfăşoară şi se concentrează pe planul existenţei momentdle eterne ale adevărului absolut, adevăr care numai aa spirit este real.
Dacă comparăm această chemare a artei romantice cu sarcina celei dlasice, aşa cum a îndeplinit-o în modul cdl mai adecvat sculptura greacă, vedem că figura plastică a zeilor nu exprimă mişcarea şi activitatea spiritului care, retras în sine din realitatea sa corporală, a pătruns pîna la fiinţa-pentru-isine inte- d,. îas) rioară. Fără îndoială, ceea ce este sichimbător şi aacidental în individualitatea empirică este şters din acdle imagini ale zeilor, ceea ce le lipseşte însă este realitatea subiectivităţii existente

pentru sine în cunoaşterea lor înşişi îşi în voinţa de a fi ei înşişi. In chiip exterior, această lipsă se evidenţiază prin faptul că figurilor sculpturii elene le lipseşte expresia simplă a sufletului, lumina ochilor. Operele cele mai mari ale sculpturii frumoase sînt lipsite de privire, interiorul lor nu priveşte din ele cta inte-rioritate conştientă de sine în acea concentrare spirituală pe oare o exteriorizează ochiul. Această lumină a sufletului se afilă în afara lor şi aparţine spectatorului, care nu poate privi aceste figuri de la suflet la suflet, ochi în ochi. Dumnezeul artei romantice se prezintă lînsă ca unul care vede, se cunoaşte pe sine, este, din punctul de vedere all interiorului său, subiectiv şi-işi deschide interiorului interiorul. Deoarece negativitatea infinită, retragerea în sine a spiritualului suprimă revărsarea în ceea ce e corporal. Subiectivitatea este lumina spirituală care luceşte în ea însăşi în locul său mai înainte sumbru şi, în timp ce lumina naturailă nu poate lumina decît obiecte, lumina spirituală îşi este ei însăşi terenul şi obiectul pe care le luminează şi despre oare ştie că este ea însăşi. Dar, întnucît acest interior absolut se exprimă pe sine în acelaşi timp şi în existenţa sa reală ca mod de existenţă exterioară omenească, iar cum omenescul se află în interdependenţă cu lumea întreagă, aici se asociază o mare varietate de elemente atît de natură spiritual-subiectivă, cît şi de natură exterioară, elemente la aare spiritul se raportează ca la ceea ce e al său.

Realitatea subiectivităţii absolute astfel plăsmuită poate avea următoarele forme ale conţinutului şi ale expresiei exterioare :

a) Primul puraot de plecare trebuie să-l luăm de la însuşi absolutul care ca spirit real îşi dă sieşi o existenţă determinată, se ştie pe s;ne şi acţionează. Aici figura omenească este înfăţişată în aşa fel încît este nemijlocit cunoscută drept ceea ce are . 126) în sine divinul. Omul nu apare ca om cu caracter pur uman, cu pasiuni mărginite, cu scopuri şi înfăptuiri finite, sau numai avînid **conştiinţă** despre Dumnezeu, ci se înfăţişează ca însuşi Dumnezeu care se ştie pe sine unic şi universali, Dumnezeu în a cărui viaţă şi suferinţă, naştere, moarte şi înviere se revelează acum şi pentru conştiinţa finită ceea ce este într-adevăr spiritul, eternul, infinitul. Arta romantică reprezintă acest conţinut în istoria lui Hristos, a mamei sale, a învăţăceilor săi, precum şi în istoria tuturor acelona în care este activ sipiritul 9fmt şi e prezent întregul! mod divin de a fi. întrucît Dumnezeu — univer-

stalul în sine — este acela cane apare în existenţa omenească, această realitate nu este limitată la existenţa individuală nemijlocită dată în figura lui Hristos, ci se desfăşoară în întreaga omenire în care este prezent sipiritul lui Dumnezeu, care, în această realitate, rămîne în uniune cu sine însuşi. Răspîndirea acestei autoicontemplări, a acestei fiinţări-iîn-isine-işi-la-sine a spiritului, este pacea, starea de împăcare a spiritului cu sine în obiectivitatea lui, este o lume divină, o împărăţie a lui Dumnezeu, unde divinul — care are de la origine drept concept al său împăcarea cu realitatea sa — se împlineşte pe sine în această împăcare, existând astfel pentru sine însuşi. —

b) Dar, oricît de întemeiată se dovedeşte a fi această identificare în esenţa însăşi a absolutului, aa libertate şi infinitate spirituală, originar ea nu este o împăcare nemijlocit existentă în realitatea lumească, naturală, şi în cea spirituală, ci, dimpotrivă, ea nu se înfăptuieşte decît ca ridicare a spiritului din lumea finită a existenţei sale nemijlocite la nivelul adevărului său. Pentru aceasta este nevoie ca spiritul, spre a-si cunoaşte totalitatea şi libertatea, să se separe pe sine de sine şi, ca fini-tate a naturii îşi a spiritului, să se opună lui însuşi, ca unuia care este infinit în sine. Invers : de această ruptură este legată tx_2.127) necesitatea de a ieşi din despărţirea de sine însuşi — despărţire în cuprinsul căreia finitul îşi naturalul, modul-nemijlocit al existenţei, afectivitate naturală sînt determinate ca ceea ce este negativ şi rău — şi de a intra în împărăţia adevărului şi a împăcării numai prin învingerea acestei nimicnicii. Astfel, împăcarea spirituală trebuie înţeleasă şi reprezentată numai ca activitate, ca mişcare a spiritului, ca proces în desfăşurarea căruia se produce o luptă, iar durerea, moartea, sentimentul dureros all nimicniciei, chinul spiritului şi al trupului se înfăţişează drept moment esenţial. Fiindcă după cum Dumnezeu îndepărtează de la sine mai întîi realitatea finită, tot astfel şi omul finit — care începe spontan în afara împărăţiei lui Dumnezeu — primeşte sarcina să se înalţe la Dumnezeu, să rupă de la sine ceea ce este mărginit, să părăsească nimicnicia şi, prin această ucidere a realităţii sale nemijlocite, să devină ceea ce în apariţia sa ca om Dumnezeu a arătat că este adevărata realitate. Durerea infinită a acestei jertfiri a cellei mai intime subiectivităţi, suferinţa şi moartea, mai mult sau mai puţin excluse din operele artei clasice sau prezente aici mai mult ca suferinţă fizică, abia în arta romantică sînt înfăţişate ca necesare cu adevărat. Nu se poate

susţine că grecii ar fi sesizat semnificaţia esenţială a morţii. Nici naturalul ca atare şi nici modul-

nemijlocit-de-a-fi al spiritului în uniunea lui cu corporalitatea nu trec în ochii lor drept cevia în sine însuşi negativ, iar din această cauză moartea era pentru ei numai o trecere abstractă, lipsită de frică şi groază, o încetare fără alte incomensurabile urmări pentru individul oare murea. Qînd însă subiectivităţii, cu fiinţa ei spirituală în sine, i se conferă o însemnătate infinită, negaţia pe care o implică moartea este negaţi însăşi a acestui ce superior ;şi important şi, din această cauză, moartea este îngrozitoare ; este o stingere x«. 128) înceată a 'sufletului care se poate vedea pe sine predat, datorită ei, condamnării eterne, ca unul ce este dl însuşi negativul în sine şi pentru sine, exclus de la orice fericire penitru totdeauna, absolut nenorocit. Considerată ca subiectivitate spirituală, individualitatea greacă, dimpotrivă, nu-şi atribuie o astfel de valoare şi îi este din această cauză îngăduit să împrejmuiască moartea cu imagini senine. Omul sie teme numai pentru ceea ce prezintă vailoare mare în ochii lui. Iar viaţa are această valoare infinită pentru conştiinţă numai cînid subiectul, ca subiect spiritual conştient de sine, îşi este sieşi unica realitate şi cînd, stăpânit deci de o justificată frică, este nevoit să se reprezinte pe sine însuşi afirmat oa negativ de către moarte. Pe de altă parte însă, moartea nu are pentru moartea clasică nici semnificaţia a f i T m a -t i v ă care îi este conferită în anta romantică. Ceea ce numim noi nemurire nu era pentru greci ceva serios. Numai pentru reflexia de mai târziu a conştiinţei subiective, la Socrate are nemurirea un înţeles mai adine şi mulţumeşte o trebuinţă mai evaluată. Gînld, de exemplu, Ulise *{Odiseea,* XI, v. 482—491) în infern îl consideră pe Ahile mai fericit decît pe toţi cei morţi înainte de el şi după dl fiindcă, cinstit odinioară asemenea zeilor, el e acum domnitor peste cei morţi, Ahille — care, cum se ştie, preţuieşte foarte puţin această fericire — îi răspunde lui Ulise rugîndu-il să nu mai pronunţe nici un cuvînt de mângâiere vorbind despre moarte, căci ar prefera să fie un argat oare lucrează la dîmp, să fie sărac şi să slujească pentru plată la un bărbat sărac decât să domnească aici în infern peste toţi morţii aceştia. în arta romantică, dimpotrivă, moartea este numai o stingere lentă a sufletului naturali şi a subiectivităţii finite, o stingere care se comportă negativ numai faţă de ceea ce este în sine însuşi negativ, suprimă ceea ce este lipsit de valoare şi,

prin aceasta, mijloceşte liberarea spiritului de mărginire şi scindare, precum şi concilierea spirituală a subiectului cu absolutul. Pentru greci era afirmativă numai viaţa unită cu existenţa natu- (*«.[129] rală, exterioară, lumească, iar moartea era, din acest motiv, pură negaţie, disoluţie a realităţii nemijlocite. în concepţia romantică despre lume, moartea are însă semnificaţia negativi -taţii, adică negaţia negativului, convertindu-se din această cauză şi în afirmativ, ca înviere a spiritului din pura lui naturallitate şi din inadecvata lui finitate. Durerea şi moartea subiectivităţii care se stinge se converteşte în reîntoarcerea la sine, în împăcare, iîn fericire şi în acea existenţă afirmativă împăcată pe care spiritul nu o poate cuceri decât prin mortificarea existenţei sale negative, existenţă în oare fiind închis el este rupt de adevărul lui autentic şi de adevărata sa viaţă. Din această cauză, această determinaţie fundamentală priveşte nu numai faptul morţii care se produce Ia om ca fiinţă a naturii, ci ea este un proces pe care, pentru a trăi cu adevărat, spiritul trebuie să-il realizeze în sine însuşi şi independent de această negaţie exterioară.

c) A t r e i a poziţie faţă de această lume absolută a spiritului o ocupă omul cînd nici nu întruchipează în mod nemijlocit în sine însuşi absolutul şi divinul, ca d i v i n, şi nici nu înfăţişează procesul înălţării la Dumnezeu şi aii împăcării ou Dumnezeu, ci se fixează în propia sa sferă umană. Prin urmare, aici conţinutul îl constituie finitul ca atare, atât în privinţa **scopurilor** spirituale, a intereselor lumeşti, a **pasiunilor,** conflictelor, durerilor şi bucuriilor, a speranţelor şi a satisfacţiilor, cît şi în privinţa exteriorului, adică a naturii şi a diverselor fenomene ce aparţin regnului ei. Dar, în ce priveşte modul de a concepe acest conţinut, se prezintă o dublă poziţie. Anume, pe de o parte, luînd atitudine afirmativă faţă de sine, spiritul se revarsă în acest cîmp ca într-un element el însuşi îndreptăţit şi mulţumitor, din care nu scoate în evidenţă decît acest caracter pozitiv şi din care se lasă să fie oglindit el însuşi în starea sa de mulţumire adâncă. Pe de altă parte însă, acdlaşi conţinut (x,, 130) este degradat la nivelul purei accidenitalităţi, căreia nu-i este îngăduit să ridice nici o pretenţie la valabilităţi de sine stătătoare, deoarece spiritul nu-işi găseşte în ea adevărata sa existenţă şi, din această cauză, ajunge la unitate cu sine numai **întrucât** el dizolvă pentru sine însuşi ca finit şi ca negativ acest finit al spiritului şi al naturii. —

3. Acum, în sfârşit, în ce priveşte raportul acestui întreg conţinut fiaţă de modul lui de reprezentare, potrivit celor arătate adineauri :

a) Conţinutul artei romantice pare în primul nînd, cel puţin în ceea ce priveşte divinul, foarte s t r lî m

it a t. Căci înainte de toate, cum notam deja miai sus, natura esite dezdivinizată : marea, munţii şi văile, fluviile, izvoarelk, timpul şi noaptea, precum şi procesele generale ale naturii, şi-au pierdut valoarea ca reprezentare îşi conţinut ale absolutului. Formaţiile naturii nu mai sînt lărgite simbolic : determinaţia, potrivit căreia formele şi activităţile lor ar fi capabile să fie trăsături ale unei divinităţi, le-a fost răpită. Căci, prin revelaţia lui Dumnezeu în spirit, au dispărut toate marile întrebări referitoare la naşterea lumii, la „de unde", „pentru ce", „(încotro" în ce priveşte natura creată şi omenirea, şi au dispărut toate încercările simbolice şi plastice de a dezilega şi reprezenta acesite probleme. Iar în domeniu spiritual de asemenea lumea plină de culoare, cu caracterele, acţiunile şi evenimentele ei clasic elaborate şi plăsmuite, s-a concentrat într-tun punct luminos unic al absolutului şi în a lui istorie a rniîiituirii eterne. In felul acesta, întregul conţinut se concentrează asupra intimităţii spiritului, asupra sentimentului, a reprezentării, asupra sufletului, care tinde spre unire cu adevărul, caută şi se luptă să creeze divinul în subiect şi să-l păstreze aici ; îi place să înfăptuiască nu atîlt scopuri şi întreprinderi în lume de dragul lumii, ci mai curînd are drept unică îndeletnicire esenţială lupta interioară a omului în sinea (X, i3i) 1™ Şi împăcarea cu Dumnezeu ; îşi aduce spre reprezentare numai personalitatea şi păstrarea ei, precum şi aranjamente în vederea acestui scop. Eroismul care poate apărea aici nu este un eroism oe-işi dă legi din sine însuşi, ia dispoziţii, creează şi transformă stări, ci este un eroism al supunerii, care are deja totul hotărît şi împlinit peste sine şi căruia, din această cauză, nu-i rămîne dedît sarcina să reglementeze, potrivit celor arătate mai sus, ceea ce este temporal, să aplioe ceea ce este vallabil-jn-isine-şi-pentru-siee, acest ce superior, la lumea dată şi să-i realizeze în ceea ce este temporal. Intrucît însă acest conţinut absolut se înfăţişează condensat ân punctul sufletului subiectiv, şi astfel orice proces este transpus iîn interiorul omenesc, cercul conţinutului esite prin aceasta iarăşi infinit de lărgit: el se deschide qpre a cuprinde o nelimitată varietate. Căci, deşi amintita istorie obiectivă constituie ceea ce este substanţial în suflet,

subiectul o parcurge totuşi în toate direcţiile, înfăţişează diferite puncte din ea sau o reprezintă chiar pe ea în mereu noi trăsături umane adăugate şi, în afară de aceasta, e în stare să încorporeze în sine toată bogăţia naturii ca mediu şi locaş aii spiritului şi s-o întrebuinţeze în vederea unicului scop mare. — Prin aceasta, istoria sufletului devine infinit de bogată, putînd lua cele mai variate forme, în funcţie de împrejurări şi situaţii mereu schimbate. Iar cîtnd omul iese din această sferă absolută şi are de-ta face cu cele lumeşti, cuprinsul intereselor, scopurilor şi sentimentelor devine cu atît mai inoailoullabill cu cît a devenit, potrivit acestui principiu, mai adînc în sine spiritul şi, din această cauză, se concretizează în desfăşurarea sa într-o infinit de nuanţată bogăţie de conflicte interioare şi exterioare, de sciziuni şi grade ale pasiunii şi de cele mai variate stadii ale mulţumirii. Absolutul universal în sine, aşa cum este el conştient de sine însuşi în om, formează conţinutul interior aâ artei roman-tice ; şi astfel, întreaga omenire şi întreaga ei dezvoltare este imensul material aii acestei arte. —

b) Dar acest conţinut nu este produs de anta romantică î m t :r u c î t e a t e a r t ă, cum era cazul în mare parte în arta simbolică şi înainte de toate la forma clasică a artei şi la zeii ei ideali. Cum am văzut deja mai înainte, arta romantică nu este instruire revelat» a r e c a artă oare ar oglindi pentru intuiţie conţinutul adevărului doar în forma airtei, ci conţinutul există dejia în prealabil pentru sine în afiana domeniului artei, în reprezentare şi în sentiment. Ca universală conştiinţă despre adevăr, religia constituie aici în cu totul altă măsură presupoziţie esenţială pentru artă şi pentru conştiinţa reală, ea este şi sub aspectul apariţiei ei exterioare situată în realitatea sensibilă ca eveniment prozaic al prezentului. Anume, cum conţinutul revelaţiei făcute spiritului este natura absolută şi eternă a spiritului, care se liberează pe sine de ceea ce este naturali ca a'jare şi-li d e g ir a d e a z ă pe acesta, apariţia spiritului în ceea ce este nemijlocit ca element exterior subzistent şi existent este pusă astfel în starea de a fi privită numai ca o lume accidentală, din care absolutul se extrage concemtnîn-du-ise în ceea ce e spiritual şi interior, devenind numai astfel adevăr pentru sine însuşi. In consecinţă, exteriorul este considerat ca element indiferent, în care spiritul nu are încredere absolută şi nici adăpost stabil. Cu cît consideră el mai puţin demnă de el figura realităţii exterioare, cu atît mai puţin este

în stare să-şi caute mulţumirea an ea şi, prin unire cu ea ca cu sine însuşi, să se găsească pe sine împăcat.

c) Conform acestui principiu, în arta romantică modul elaborării reale nu depăşeşte, în ce priveşte apariţia exterioară, în (X,. 133) chip esenţial realitatea obişnuită şi nu se fereşte nicidecum să încorporeze în el această existenţă reală, cu lipsurile ei de realitate finită şi cu felul ei determinat de a fi. Prin urmare, aici a dispărut acea frumuseţe ideală care ridică intuiţia exterioară deasupra

temporalităţii şi a urmelor efemerului pentru a pune frumuseţea îinflkritoare a existenţei în locuil înfăţişării ei pipernicite. Arta romantică nu mai are ca scqp reprezentarea liberei vieţi a existenţei, cu calmul ei infinit şi cu cufundarea sufletului în corporali, ea nu mai urmăreşte ţinte de a înfăţişa această viaţă ca atare, viaţă adecvată ooncqptului ei celui mai propriu, ci întoarce spatele acestei culmi a frumuseţii. Ea împleteşte interiorul cu elementele accidentale ale formaţiei exterioare şi acordă trăsăturilor marcate ale urîtului un cîmp nelimitat*.

în arta romantică avem deci două lumi, pe de o parte o împărăţie a spiritului, desăvârşită în sine ; sufletul oare se conciliază pe sine în sine, convertind repetiţia altfel drept-liniară a naşterii, pieirii *şi* renaşterii în circuit adevărat, în reîntoarcerea în sine, în autentică viaţă de Fenix a spiritului. Pe de altă pante, avem regnul exteriorului ca atare, care, desfăcut din uniunea lui sitrinfiă cu spiritul, devine acum realitate cu totul empirică, faţă de forma căreia sufletul este indiferent. In arta clasică, fenomenul empiric era doiminat de spirit, fiind complet pătruns de acesta, deoarece acest fenomen exterior era acela în care spiritul trebuia să-şi primească completa sa realitate. Acum însă interiorul este indiferent faţă de modul de plăsmuire a lumii nemijlocite, fiindcă modul -nemijlocit este nedemn de fericirea sufletului în sine. Ceea ce apare în exterior nu mlai este în stare să exprime interioritatea, iar dacă totuşi se recurge la el în scopul acesta i se dă numai sarcina de a arăta că este existenţă nesatisfăcătoaire şi trebuie să trimită înapoi la interior, (X,, 134) la suflet şi la sentiment, ca la dementul esenţial. Dar toomai pentru aceasta arta romantică şi lasă din pante-i ca exteriorul să se reverse liber pentru sine, îngăduind să intre nestînjenit în reprezentarea artistică orice material, pînă şi **flori,** copaci şi cele mai comune ustensile casnice, chiar şi în forma lor de existenţa naturală, întîmiplătoare. Acest conţinut are însă în acelaşi timp detenminaţia de a fi, oa material pur exterior, indiferent şi infe-

rior, material ce nu-şi primeşte adevărata sa valoare deoît cînd sufletul s-a încorporat în el pe sine şi cînd dl nu trebuie să exprime numai interiorul, ci intimitatea care, în loc să se contolpească cu exteriorul, nu apare ca împăcată în sine decît cu sine însăşi. în această relaţie, împins pe poziţia lui extremă, interiorul este exteriorizarea lipsită de exterioritate, este indivizibil oarecum, percepînidu-ise numai pe sine însuşi, este sunet ca atare, fără consistenţă de obiect şi fără figură, este o „plutire deasupra apelor", un răsunet peste o lume care, cu fenomenele ei şi în fenomenele ei eterogene, nu poate recepta şi oglindi decît un reflex al acestei fiinţe-în-Bine- a sufletului.

Cuprinzînid, aşadar, într-un cuvânt această relaţie dintre conţinut şi formă în arta romantică, acolo unde ea se conservă în felul care-i este propriu, putem spune că tonalitatea funda- [sr!] mentală a romanticului — fiindcă principiul acestuia îl constituie tocmai generalitatea tot mai mărită şi adînciimea neîncetat activă a isuffletului — este de natură muzicală, iar când avem conţinut determinat al reprezentării — este de natură] i -r i c ă. Liricul este pentru arta romantică oarecum trăsătura fundamenltallă elementară, este tonul pe oare-l dau şi qpopeea şi drama şi care înveleşte aa un parfum general al sufletului chiar şi operele artei plastice, fiindcă în arta romantică spiritul şi sufletul vor să vorbească ou toate plăsmuirile lor spiritului şi sufletului.

Acum, în ce priveşte diviziunea pe aare trebuie s-o x_2,135) stabilim pentru tratarea mai dezvoltată a acestui al treilea mare domeniu al artei, conceptul fundamental al romanticului în ramificarea lui interioară se desface în următoarele trei momente :

Primul cerc îl formează elementul r e ligi o s ca atare, unde punctul central îl constituie istoria mintuiirii, viaţa lui Hristos, moartea şi învierea lui. Aici principala determinaţie valabilă este reîntoarcerea care constă în faptul că spiritul se comportă negativ faţă de modul-isău-nemijlocit-de-a-fi şi de natura sa finită, le depăşeşte învinigîndu-ile şi, prin această eliberare, îşi cucereşte pentru sine însuşi în propriul său domeniu infinitatea şi absoluta sa independenţă.

în a ii doilea r î n d, această independenţă, ieşind din natura divină a spiritului în sine şi părăsind şi înălţarea omului finit la Dumnezeu, se angajează în cuprinsul lumii profane. Aici, în primul rînd subiectul ca atare este acela care şi-a devenit sieşi afirmativ pentru sine însuşi, avîind drept sub-

186)

stanţă a conştiinţei sale şi drept interes all existenţei sale virtuţile acesitei subiectivităţi afirmative: căsătoria, iubirea, fidelitatea şi vitejia, scopurile şi îndatoririle cavalerismului romantic. Conţinutul şi fonmia capitolului al treilea pot fi numite în general drept independenţă formală a caracterul -u i. Anume, cînd subiectivitatea a ajuns pînă acolo încîlt independenţa spirituală să fie pentru ea esienţialiul, atunci şi conţinutul p a r t i c u l ia ir icu care ea se combină ca fiind ceva ce este al ei se

va bucuria de aceeaşi independenţă, dar independenţă care nu poate fi deaît de natură fonmiallă, dat fiind faptul că ea nu rezidă în substanţialitatea vieţii acestei subiectivităţi, cum este cazul în sfera adevărului religios existent în sine şi pentru sine. Invers : acum *şi* forma împrejurărilor exterioare, a situaţiilor, a complicaţiei evenimentelor devine liberă pentru «ine, lîmiprăştiindu-se din această cauză în formaţii arbitrare şi aventuroase. Prin aoeasta, punctul final al romanticului în general este mâncat de caracterul accidentali al exteriorului* ca şi al interiorului şi de disocierea acestor laturi, disociere prin care arta se suprimă pe sine însăşi, arătînd că este necesar pentru conştiinţă să-şi cucerească pentru cuprinderea adevărului forme superioare celor pe care este în stare să i le ofere arta.

CAPITOLUL I **CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE**

întrucât ainfa npmiaaiiicaf înqprezentarea subiectivităţii abso-lute ca aţfevr t;Qjail~are dfpţ" figgţjjnrţ all ei substanţial Vsţyiritgui oueşentalui, multumireia—sufletului, cont Dumnezeu cu lumea' şi prin aaeasta cu „şine, abia pe aceasta treaptă pâre a fi i d e a 1 u 1 complet Ia el~aoasă. Căci ceea ce indicam ca determmaţie fundamentală a îdeailuluPera fericirea şi independenţa, mulţumirea, liniştea şi libertatea. Fără îndoială, nu ne este îngăduit să excludem idealul din conceptul şi din realitatea artei romantice, dar, faţă de idealul clasic, el primeşte aici o formă cu totul schimbată. Această relaţie, deşi a fost indicată deja mai sus în termeni generali, trebuie s-o stabilim aici chiar de la început după semnificaţia ei mai ooncretă, pentru a ne face o idee clară despre tipul fundamentali all modului romantic de reprezentare a absolutului. în idealul clasic divinul aste pe de o pante limitat la individualitaite, pe de altă parte sufletul şi starea de fericire a diferiţilor zei siînt revărsate cu totul în figura lor corporală, iar în all treilea rSnd, dat fiind fiajptul că principiul este unitatea inseparabilă a individului în sine si a exterioritaţii sale, negativitatea diviziunii în sine, a durerii trupeşti şi sufleteşti, a jertfei, a renunţării, nu poate apărea ca moment esenţiali. Divinul antei clasice se divizează, e adevărat, într-un cerc de zei, dar nu se divizează în sine ca esenţialitate (X,. îssj universală şi oa apariţie singulară, subiectivă, empirică în formă umană şi în spirit omenesc şi nici nu are în faţa lui ca absolut lipsit de figură exterioară, o luime a răului, a păcatului şi a rătăcirii, cu însărcinarea de a concilia aceşti opuşi şi de a fi

(X_2, is9)

abia ca această conciliere adevărata realitate şi adevăratul divin. Dimpotrivă, în conceptul subiectivităţii absolute esite indusă opoziţia universalităţii substanţiale şi a personalităţii, opoziţie a cărei rezolvare înfăptuită umple subiectul cu substanţa sa, iar substanţialul îll înalţă, tnansifonmiîndu-l în subiect absolut care se cunoaşte pe sine şi are voinţă. Dar realităţii subiectivităţii ca spirit îi aparţine în al doi-le ia rînd opoziţia mai profundă a unei lumi finite, prin a cărei depăşire ca liume finită şi prin oancilienea ei ou absolutul infinitul îşi face pentru sine însuşi propria sia fiinţă datorită propriei sialle activităţi absolute, fiind numai astfel spirit absollut. Apariţia acestei realităţi în domeniul! şi în forma sipiritullui omenesc primeşte deci cu privire la fru m u s e ţ ie a ei un raport cu tortul altul decît în arta clasică. Frumuseţea greacă arată interiorul individualităţii spirituale încorporat cu totul în figuna trupească a acesteia, în acţiunile şi în evenimentele la care participă aceasta ; ea arată această individualitate exprimată total în exterior şi vieţuind* fericită în elementul acestuia. Pentru frumuseţea romantică, dimpotrivă, este absolut necesar ca sutiletull. deşi apare în elementul exterior, să arate totodată că _e jgtraş_ în _sjne_ din__această corp oralitate şi~~ ca trăieşte în sine însuşi. De aceea, pe aceasta* treaptă, coirporHtnilpoate""exprima înterTăritatea Sjplritullui_ numS_ ŧiif că sirfletul nu-si are realitatea adecvată a să"

ă

îri această existenţă reală, ci în sine însuşi. T)in aceasfă~calu7ză,. acum ""QHÎMŞ:giea nu mai priveşte ideiliizafea figurii obiective, ci figuna interioară a sufletului în el _înşusj. ţla devine o fru-musete~ăinţimităţii su,t.leteişiti.oa mod în care se formează şi

ţ ş ş

voltă orice conţinut în interiorul subiectului, fără să reţină. ăl HP initirptpiitirţjgdere ciTsplriTui.

f i

'elementul

p p

Cum rnisă prin aceasta se pierde interesul de a conferi existenţei reale această unitate clasică şi se concentrează în vederea scopului opus de a insufla însăşi figurii interioare a spiritualului o nouă frumuseţe, arta acordă puţină grijă exteriorului. Ea îl ia direct aşa cum îl găseşte, nemijlocit dat în prealabil, întrucât ea lasă oarecum pe seama acestuia să-şi dea forma după bunul lui plac Concilierea cu absolutul este în romantic un act al interiorului, care apare, fără îndoială, în exterior, dar care nu are drept scop şi conţinut esenţial însuşi exteriorul în forma lui reală. Cu această indiferenţă faţă de unirea idealizatoare a sufletului cu corpul îşi face apariţia pentru redarea

individualităţii mai speciale a exteriorului portretul, care nu şterge

trăsăturile şi formele particulare aşa cum sînt, nu şterge lipsurile naturalului, defectele temporali ui ui, pentru a pune în locul lor ceva mai potrivit. în general, va trebui să se pretindă, desigur, oa şi în această privinţă să existe o corespondenţă, dar figuna precisă a particularului este indiferentă şi nu este curăţită de elementele accidentale ale existenţei finite, empirice.

Necesitatea acestei determinaţii atotcuprinzătoare a antei romantice poate fi justificată şi din alt punct de vedere. Idealul clasic, acolo unde el şi-ia atins adevărata lui înălţime, esite încheiat în sine, de sine stătător, rezervat, distant, este un individ bine conturat, care respinge de la sine ceea ce este altceva. Figura lui îi este proprie, trăieşte cu totul în ea şi numai în ea, şi noi-i este îngăduit să sacrifice nimic din ea relaţiilor de comuniune cu ceea ce este pur empiric şi accidental. De aceea cine se apropie de aceste figuri ideale ca spectator nu poate cuprinde existenţa lor oa pe un ce exterior înrudit cu propria sa fiinţă (Xj uo) exterioară : deşi slut umane, figurile zeilor veşnici nu aparţin totuşi sferei a ceea ce moare, căci zeii înşişi n-au trecut prin infirmitatea existenţei finite, ci slîmt deasupra ei, comuniunea ou ceea ce este empiric îşi relativ este tăiată. Dimpotrivă, subiectivitatea infinită, absolutul antei romantice mu este cufundat în fenomenul său, el este în sine şi tocmai de aoeea nu-şii are exterioritatea pentru si n e, ci pentru altceva, ca latură exterioară abandonată la discreţia fiecăruia. Acest exterior trebuie apoi, să se înfăţişeze în forma obişnuitului, a omenescului empiric, deoarece aici Dumnezeu însuşi coboară în existenţa finită, temporală, pentru a mijloci şi pentru a concilia opoziţia absolută cuprinsă ân conceptul absolutului. iPrin aceasta linsă şi omul empiric primeşte un element prin cane i se deschide o trăsătură de unire, de înrudire, încît în nemijlocita sa naturaleţe el se apropie cu încredere de sine însuşi, întrucât figuna exteriorului nu-ll respinge prin severitatea ei clasică faţă de particular şi de accidentai!, ci îi îmbie privirii ceea ce posedă el însuşi sau ceea ce eJ cunoaşte îşi iubeşte la alţii din mediul său. Această familiaritate în ceea ce este obişnuit constituie elementul de seducţie exterior al antei romantice. întrucât însă exteriorul abandonat are sarcina de a trimite, prin chiar această abandonare, la frumuseţea sufletului, la măreţia iraterioritâţii, la sfinţenia sentimentelor, dl ne invită totodată să ne adînoim în interiorull spiritului şi în conţinutul absolut al acestuia şi să ne însuşim acest interior.

îm sfârşit, în această dăruire este cuprinsă ideea generală că, în arta romantică, subiectivitatea infinită nu esite solitară în sine, cum este zeul grec care, cu totul desăvârşit în sine, trăieşte în sta-(x_2, i4i) rea de fericire a izolării sale, ci această subiectivitate, ieşind din sine, intră în relaţie cu altceva, altceva care este însă al său, în care ea se regăseşte şi în care rămâne la sine însăşi în unitate. Acest mod-de-a-fi-una cu aii său altceva esite propriu-zis cuprinsul frumos al artei romantice, este idealul ei, ideal care are ca formă şi conţinut în chip esenţial intimitatea sufletească, subiectivitatea, sufletul, sentimentul. Idealul romantic exprimă deci raportare la alt ce spiritual, care este atîlt de legat cu intimitatea, îneît sufletul trăieşte în intimitate cu sine însuşii numai în acest alt ce spiritual. Această viaţă în sine trăită în altul este ca sentiment intimitatea iubirii.

Prin urmare, putem indicaşi *Ho* i r ej drept conţinut g ral al romanticului în sfera lui reKţgrâasar Dar înfăţişarea sa cu" 'adevărat ideala iubireaTo primeşte numai cînd exprimă nemijlocita împăcare afirmativă a spiritului. însă înainte de a putea examina această treaptă a celei mai frumoase mulţumiri ideale trebuie să parcurgem mai **întâi,** pe de o parte, procesul negativdtăţii în care subiectul intră ca depăşire a modului finit şi nemijlocit de a fi aii apariţiei sale umane ; proces oare se desfăşoară în viaţa, patimile şi moartea lui Dumnezeu pentru lume si omenire şi în împăcarea posibilă a acesteia cu Dumnezeu. Pe de altă parte, invers, omenirea este aceea oare trebuie, la rîndul ei, să parcurgă acelaşi proces, pentru a face să devină, în sine însăşi, reală fiinţa-în sine a acelei împăcări. In mijlocul acestor itrepte, în care latura negativă a dispariţiei sensibile şi spirituale în moarte şi mormiînt formează punctul central, avem expresia fericirii a f i r m a t i v e a împăcării care, în cuprinsul acestei sfere, aparţine cdlor mai frumoase subiecte iale artei.

Iată de ce, penltru a obţine o structurare mai precisă a primului nostru capitol, trebuie să parcurgem trei sfere diferite :

în primul r î n d, istoria mântuirii lui Hristos ; moft. W2) mentele spiritului absolut înfăţişate prin însuşi Dumnezeu, întru-cît el devine om, duce o existenţă ireală âin lumea finitului şi în mijlocul împrejurărilor concrete ale ei şi, în această existenţă mai Intîi individuală, face să apară însuşi absolutul.

în al d o i l eja rînd, (trebuie să parcurgem sfera iubirii în forma ei pozitivă, ca sentiment al împăcării omenescului cu
divinul : familia sfântă, iubirea de mamă a Maniei, iubirea lui Hristos şi iubirea învăţăceilor.

în al treilea rînd, comunitatea : spiritul lui Dumnezeu ca prezent în amenire prin conversiunea sufletului şi mortificarea stării de natură şi a finitului, în general, prin întoarcerea omenirii la Dumnezeu, o învăţătură în care unirea omului cu Dumnezeu este mijlocită înainte de toate prin pocăinţă şi martiriu.

1. ISTORIA MÎNTUIRII **LUI HRISTOS**

împăcarea spiritului cu sine însuşi, istoria absolută, procesul devotamentului faţă de adevăr sînt făcute intuibile şi certe prin apariţia lui Dumniezieu în lume. Gonţinutul simplu al acestei 'concilieri este contopirea esenţiallităţii absolute şi a subiectivităţii umane individuale : un om singular este Dumnezeu, iar Dumnezeu este un om singular. Aceasta înseamnă că, potrivit conceptului şi esenţei isalle, spiritul omului î n s i n e este spirit veritabil îşi fiecare siubiect singular posedă astfel ca om destinaţia infinită şi însemnătatea de a fi un scop al lui Dumnezeu şi de a fi în uniune cu Dumnezeu. Dar de asemenea i sie cere şi omului isă realizeze acest concept al său, care iniţiali nu este decât un tsimplu „ân sine", adică isă facă din unirea cu Dumnezeu ţintă a existenţei sale îşi s-o atingă. iGînd şi-a îndeplinit această destinaţie, omul este în sine spirit infinit şi liber. Bl este în stare isă realizeze acest lucru numai întrucît uniunea menţionată este originară, (baza eternă a însăşi naturii umane şi divine. Tinita este în acelaşi timp începutul existent în sine x,, H3 şi pentru sine, este presupoziţia conştiinţei religioase romantice, după care Dumnezeu însuşi este om, este trup şi a devenit acest subiect singular în oare, din acest motiv, împăcarea nu rămînie un simplu „în sine", îneît «a ar fi cunoscută numai după conceptul ei, ci, existiîind în mod obiectăv, iea se prezintă şi pentru conştiinţa sensibilă şi intuitivă ca acest om individual, existent în chip ireal. Ceea ce are importanţă este acest moment al s i n g u l a r i t ă ţ i i, pentru ca fiecare ins să aibă în dl intuiţia concilierii isialle cu Dumnezeu, conciliere care în sine să nu fie o simplă posibilitate, ci să fie reală ; oauză pentru care ea trebuie ;să apară înfăptuită în mod real în acest subiect particular. Dar, în al doilea rînd, întrucîlt unitatea, conciliere spirituală de momente opuse, nu este numai

unire nemijlocită, este (necesar să se înfăptuiască ;în acest unic subiect îşi procesul spiritului prin oare conştiinţa este cu adevărat spirit, ca istorie a acestui isubiect. Această **istorie** a spiritului ce se înfăptuieşte printr-un ins uman nu conţine nimic altceva decît ceea ce iam moţat deja (mai sus, anume : insul uman să se dezbrace trupeşte îşi sufleteşte **ide** singularitatea sa, adică să sufere îşi isă moară, îşi invers : prim durerea cauzată de moarte să sie ridice din moarte, să lîmvie Snitoomiai ca Dumnezeu cel preamărit, ca spiritul ladevărat, care, fără (îndoială, 8-a întrupat în existenţă acum ca ins uman, oa acest subieot, dar care mu este Dumnezeu adevărat decît ica spirit lîn comunitatea sa.

a) Această istorie oferă itema fundamentală pentru arta religioasă romantică, 'însă itemă ipenitru oare iartă, ikiată ca pură artă, este oarecum ceva ide prisos, deoarece principalul! rezidă aici în certitudinea interioară, iîn sentimentul şi reprezentarea acestui aldevăr etern, Iîn credinţa cenşi dă sieşi mărturie ta adevărului ,'în sine şi pentru sine, dmistaliînldu-il prin aceasta iîn interiorul reprezentării. Anume, credinţa evoluată constă în

(X,, nu certitudinea nemijlocită de ia iavea înaintea conştiinţei adevărul însuşi dat iîn reprezentarea momentelor acestei istorii. Dar, dacă ceea ce are 'mpoirtanţă este conştiinţa adevărului, atunci frumusieţ ea fenomenului şi reprezentarea lui devine ceva secundar şi mai .indiferent, căci adevărul este prezent pentru conştiinţă şi inidqpendent de iartă.

b) Pe de lalltă parte însă, conţinutul religios cuprinde totodată iîm sine îmisuişi momentul prin oare iei nu numai că se face pe sine iaocesibiil artei, oi, sub un anumit raport, chiar are n evoie ide ca. lOum lam rdlatat deja de mai multe ori, în reprezentarea religioasă a lartei iromantioe însuşi conţinutul atrage după sine împingerea antropomorfismului pe poziţiile lui extreme, lînitruoît tocmai acest conţinut iare drept punct centrali al lini îmbinarea absolutului îşi divinului cu subiectivitatea umană, percepută oa reală, care din această cauză se înfăţişează şi *Sin* chip exterior, (corporali ; îşi acest conţinut trebuie să reprezinte .divinul în această formă de existenţă individuală legată de indigenţă naturii şi de modul finit de manifestare. în această privinţă, anta loiferă conştiinţei intuitive pentru apariţia lui Dumnezeu prezenţa specială a unei ifiguri reale individuale, o icoană concretă şi a trăsăturilor exterioare ale evenimentelor în mijlocul cărora se desfăşoară naşterea ilui Hristos, viaţa şi patimile lui, moartea, învierea şi înălţarea de-ta dreapta lui Dumnezeu,

îracît în general numai în artă se repetă cu o durată mereu nouă dispăruta apariţie a ilui Dummezeu.

c) Dar, îmtrucîit în această apariţie accentul este pus pe faptul că Dummezeu este în mod esenţial um subiect individuali cu excluderea altar subiecte şi că dl nu înfăţişează numai unitatea subiectivităţii divine îşi umane îm (generali, ci o înfăţişează ca a c e s *t* om, ies din nou în evidenţă aici în artă, din cauza conţinutului însuşi, toate laturile accidentalităţii îşi particularităţii existenţei finite exterioare, particularităţi de care se cură- *(x t, ut)* tise frumuseţea pe culmea idealului 'clasic. Ceea ce conceptul! liber al frumosului eliminase din sine ca inadecvat, adică neidealul, aici este acceptat în chip necesar si reprezentat intuitiv drept moment ce se desprinde din însuşi conţinutul operei de artă.

a) De aceea, adesea, cînd a fost luată ca subiect persoana lui .Hristos ca atare, cel mai rău au procedat acei artişti care au întreprins să facă din chipul lui Hrisitos un ideal în înţdlesuil şi felul 'idealului clasic ; deoarece astfel de imagini ale capului şi ifigurii lui Hristos exiprimă, fără 'îndoială, seriozitate, calm şi demnitate, dar chipul ilui Hrisitos mai trebuie, pe de o parte, *să* oglindească interioritatea si spiritualitatea absolut universala, iar pe de ailtă parte el trebuie să posede personalitate subiectivă şi s i n g u 1 a r i *t* a t e ; ambele aceste însuşiri sînt incompatibile cu expresia ifericirii provenită din ceea ce este de natură sensibilă în figura omenească. îmbinarea acestor două pumote finale, adică îmbinarea expresiei cu forma, este lucru extrem de greu ; şi iîn privinţa aceasta îndeosebi pictorii sînt aceea care s-au igăsit în încurcătură ori de Cîte **ori** au încercat să iasă din tipul tradiţional. — Seriozitatea şi adîmcimea conştiinţei trebuie să-işi afle exipresie îm astfel de imagini care au ca subiect capul lui Hristos, dar **trăsăturile** feţei şi formele figurii mu itrebuie să înfăţişeze o frumuseţe numai ideală, pe cît de puţin le este 'îngăduit de altfel să alunece pe panta a ceea ce este comun şi urît isau să exprime pur şi simplu **„sublimul".** în oe priveşte fonma exterioară, cea **mai** bună cale este cea mijlocie între particularul propriu naturalului şi frumuseţea ideală. Să nimereşti lîintaomai această potrivită oale de mijloc este dificil, şi de aceea aici cu deosebire pot ieşi *In* evidenţă îndemîmarea, taotul şi spiritul artistului. — 4n igeneral, cînd este vorba să fie reprezentată sfera ce ne interesează în acest moment, sintem nevoiţi să irecurgem — independent de conţinut, care aparţine credinţei — mai mult deoît în arta dlasică (la des-

toinicia subiectivă. In arta idasică, artistul vrea să înfăţişeze spiritualul şi divinul nemijlocit în formele corporalului însuşi, **IXJ.** no a(jj ic n organismul figurii omeneşti şi formele (corporale, cu modificările lor ce se abat de la ceea ce e obişnuit şi finit, reprezintă o latură principală a interesului. iîn isfera ce ne preocupă 'acum, figura rămîne cea obişnuită, cunoscută, formele ei sînt pînă la un anumit girad indiferenite ; sîmt ceva particular, care ipoiate fi aşa isau laişia, putând fi tratat cu imare libertate în această privinţă. Prin urmare, interesul precumpănitor irezidă, pe de o parte, lîn modul In icare artistul (face isă **se** răsfrângă în şi prin această figură obişnuită, cunoscută, spiritualul şi ceea ce este mai intim ca spiritual îşi interior ; pe de altă piarte, inlteresull rezidă cu deosebire în executarea 'subiectivă, în mijloacele tehnice şi în dexteritatea cu care el a fost (în stare isă insufle viaţă spirituală figurilor sale şi să le confere caracterul intuitiv şi comprehensibilitatea a ceea ce este cu totul ispiritual.

P) iîn ce priveşte ialt conţinut, acesta este cuprins, cum tocmai am văzut, în istoria absolută oe se desprinde din însuşi conceptul **spiritului,** istorie care transformă în ceva obiectiv conversiunea singularităţii corponale şi spirituale în esenţiallitatea şi universalitatea acesteia. Deoarece concilierea subiectivităţii singulare cu Dumnezeu nu se înfăţişează nemijlocit ca armonie, ci ca armonie care ia naşltere numai din durere infinită, din dăruire de sine, din sacrificare, din uciderea finitului, sensibilului şi subiectivului. Finitul şi infinitul sânt aici contopite, iar concilierea în adevărata ei profunzime, intimitate şi putere de mijlocire nu se arată decât iprin mărimea şi duritatea opoziţiei ce trebuie să-şi găsească rezolvarea, lîn consecinţă, întreaga acuitate şi disonanţă a suferinţei, a torturii şi a chinului pe care le produce o astfel de opoziţie aparţin naturii lînsăşi a spiritului, a cărui împăcare absolută constituie aici conţinutul.

Luat în sine şi pentru **sine,** acest proces al spiritului este esenţa, conceptul spiritului în [general, îşi conţine, din această (X,. i«7) cauză, destinaţia de a fi pentru conştiinţă istoria generală care trebuie să se rqpete ca atare în fiecare conştiinţă individuală. Căci tocmai conştiinţa precum şi numeroşii indivizi site realitatea şi existenţa spiritului universal. Mai iîntîi însă, dat fiind faptul icâ spiritul (îşi are, ca moment esenţial al lui, realitatea în individ, acea istorie generală se desfăşoară numai în Chipul unui singur individ, în care ea se încorporează ca istorie ia lui, a naşterii iui, a patimilor, morţii şi a învierii lui din morţi.

dar istorie care în înfăţişarea aceasta particulară a ei îşi păstrează totodată îşi semnificaţia -de a fi istorie a însuşi spiritului universal şi absolut.
Adevăratul punct de cotitură în această viaţă a iui Dumnezeu este părăsirea existenţei sale individuale ca existenţă a a c e s t u i *am,* istoria patimilor, suferinţa pe cruce, calvarul spiritului, supliciul morţii. întrucât aici ţine de conţinutul însuşi ca apariţia exterioară, corporală, existenţa nemijlocită ca individ, să fie arătată ca negativ în durerea negativităţii siale, pentru ca ispiritull sa ajungă prin sacrificarea sensibilului şi a singularităţii subiective ia adevărul şi la cerul său, această sferă a reprezentării artistice se deosebeşte cd mai mult de idealul dasic al artei plastice. Pe de o parte, adică, corpul pământesc şi slăbiciunea naturii umane în generali sînt fără îndoială preamărite prin ifiaptul că însuşi Dumnezeu se întrupează în id, pe de altă parte însă tocmai acest dement omenesc şi trupesc este aoda care este afirmat ca negativ şi se înfăţişează copleşit de dureros, în timp ce în idealul clasic natura omenească nu-şi pierde netulbunata-i armonie cu ceea ce e de natură spirituallă şi este substanţial. Hristos biciuit, cu cununa de spini pe cap, ducînd crucea spre locul de execuţie, pironit pe cruce, agonizând lîn chinurile unei morţi încete şi dureroase, nu poate fi reprezentat în formele frumuseţii elene, ci, în aceste situaţii, x«-U8) ceea ce ieste superior este sfinţenia în sine, profunzimea interiorului, nemărginirea durerii îşi, ca moment etern lall spiritului, răbdarea resemnată şi calmul divin. —
Cercul mai larg din jurul acestei figuri îl formează în parte prieteni, în parte duşmani. Prietenii, de asemenea, nu sînt idealuri, ci, conform conceptului lor, indivizi particulari, oameni obişnuiţi, pe care sufiluil spiritului îi duce la Hristos. Iar inamicii sînt reprezentaţi ca răi lîn initeriorull lor, întrucît ei se opun lui Dumnezeu, îl condamnă, ffl batjocoresc, (îl torturează, 1 crucifică ; reprezentarea răutăţii lăuntrice şi a duşmăniei faţă de Dumnezeu atrage după sine ca expresie exterioară grosolănia, barbaria, furia turbată şi deformarea figurii. Sub toate aceste raporturi, dacă e să facem comparaţie cu frumuseţea clasică, aici urîtul apare ca moment necesar.
y) Dar procesul morţii trebuie considerat ca fiind numai un punct de itreoere în natura divină, punct prin care se produce concilierea spiritului cu sine şi se îmbină afirmativ latura divinului şi a omenescului, a universalului absolut şi a subiectivităţii

fenomenale, a cărei mijlocire este în joc în acest proces. Această îmbinare afirmativă, care în generali constituie baza şi ceea ce este originar, trebuie să se manifeste şi iîn acest mod afirmativ. Ocazie favorabilă pentru situaţii corespunzătoare acestei îmbinării idau în istoria lui Hristos icu deosebire învierea şi înălţarea la cer ; 'în afară de acestea, apoi diferitele momente în care Hristos apare ca învăţător. Aici lînsă se iveşte, mai lales pentru arta iplastică, o mare dificultate. Deoarece ân parte sipiritualul ca atare esite ceea ce trebuie reprezentat eu itoată interioritatea sa, în ,parte este spiritul absolut care, aifirmat ca infinit îşi uni-vensal ân unitate icu subiectivitatea şi ridicat deasupra existenţei nemijlocite, trebuie să-şi (găsească totuşi în ceea ice e corporal şi exterior întreaga expresie intuitivă şi sensibilă a infinităţii şi imteriorităţii sale.

2. IUBIREA RELIGIOASA

Ga **Spirit** nemijlocit, spiritul iîn sine şi pentru sine nu este obiect lai artei. Cea mai înialltă conciliere a lui în sine, reală, nu poate fi decît *o* corneli ere şi împăcare pe plan spiritual ca atare, sipirituail care, în elementul lui ipur ideali, scapă expresiei artistice, întrucât adevărul absolut este situat imai sus ideoît aparenţa frumosului care au este în stare să se elibereze pe sine de ceea ce 'este sensibil şi vizibil. iDacă însă lîn 'concilierea ea afirmativă spiritul e isă obţină, prin mijlocirea artei, o existenţă spirituală în care nu este cunoscut numai ca gând pur, numai ca iceva de natură ideală, ci poate fi simţit îşi i n-t u i t, atunci ne rămâne numai intimitatea spiritului, afectivitatea, sentimentuil ca unică formă care îndeplineşte dubila cerinţă a spiritualităţii pe ide o parte, a putinţei de a fi prinsă şi reprezentată prin artă, pe de 'altă parte. Această intimitate, singura care corespunde 'conceptului spiritului liber împăcat cu sine, este iubi r e a.
a) Anume, 'în ce priveşte conţin u tul, în iubire sînt prezentate momentele pe care noi le indicam drept concept fundamental al spiritului 'absolut : 'adică reîntoarcerea împăcată la sine 'însuşi din iail său 'altceva. Acest altceva, ca aoel altceva J,n care spiritul .rămîne ila sine lînsuşi, nu poate fi el însuşi decît tot ceva spiritual, anume : o personalitate spirituală. Adevărata esenţă a iubirii constă în faptul de a-ţi abandona conştiinţa de

tine însuţi, de a uita de tine într-un alt eu şi totuşi de a te poseda pe tine însuţi abia în această renunţare şi uitare. Această mijlocire a spiritului cu sine şi împlinire a lui ca totalitate este absolutul, însă ou în sensul că absolutul ca subiectivitate numai singulară îşi deci finită s-ar îmbina cu sine însuşi într-un **al«t** subiect finit, ci conţinutul subiectivităţii oare se mijloceşte pe sine cu sine în altul este aici absolutul însuşi ; este, adică, spiritul care numai în alt spirit este cunoaştere şi voinţă de sine ca absolut şi are mulţumirea pe care o dă această cunoaştere, b) Mai precis, acest conţinut are ca iubire f o r m a sentimentului concentrat în sine, care, în loc să-şi explice sieşi conţinutul, să .devină conştient de 'modull-ilui-determinat şi de generalitatea lui, mai curând îi condensează amploarea si imensitatea nemijlocit ca adîncime a sufletului, fără să desfăşoare pentru reprezentare în toate direcţiile bogăţia cuprinsă în el. Prin aceasta, acelaşi conţinut care în forma lui generală pur spirituală s-ar irefuza reprezentării artistice, devine, în această existenţă a lui subiectivă, iarăşi sensibil pentru artă ca sentiment, întrucît, pe de o parte, dată fiind adâncimea lui lîncă ne-desehisă, adîncime caracteristică sentimentelor, nu are nevoie să se desfăşoare în plină lumină, în timp ce, pe de altă parte, acest conţinut primeşte din această formă a lui în acelaşi itimp un conţinut care este adecvat artei. Deoarece sufletul, inima, sentimentul, oricît ar fi ele de interioare şi de spirituale, mai au totuşi legătură cu ceea ce este sesizabil şi -corporal, înicît eile sînt capabile să comunice viaţa icea omai intimă şi prezenţa spiritului şi spre exterior, prin mijlocirea corporalului însuşi, .prin privire, trăsăturile feţei sau, în chip numai spiritualiziat, prin ton şi ouvîmt. Dar .exteriorul se va putea înfăţişa aici numai ca destinat să exprime tot ceea ce este mai intim în intimitatea sufletului.

c) Stabilind drept concept .al idealului concilierea interiorului cu realitatea sa, putem indicaCubjr) ca ideal al .artei i î f liiă T

p

XQJBiantice în sfera religioasă a aipesteTaTTubirea este frumuseţeaT" s pj_,r 1l u a l ă ca lătăre. deaTuir clasTc) înseamninşT~mij'Iocîreă şi concITiarea spitritului"~eu al său altceva. Aici

Tlî]Jit

iil ătruns

(X2.

itail

el, are organiismuiT~ţui~ x,.

ojŢpanaL Dimipotrivă, în iubire icesTăiitceva ia)l sjpiritului nu este materialul, ci acest altceva este el însuşi o conştiinţă spirituală, un alt subiect, şi astfel spiritul este realizat pentru sine însuşi în icuprinsul proprietăţii sale, lîn elementul lui cal mai

propriu. Astfel, în această împăcare afirmativă şi în această realitate fericită, liniştită lîn sine, iubirea este frumuseţe ideală, dar absolut spirituală, frumuseţe care, din cauza interiorităţii sale, nu se poate exprima pe sine decât tot numai în interioritatea şi ca intimitatea sentimentului. Căci spiritul, care îşi este sieşi prezent în spirit şi este **fin** spirit sigur de existenţa sa, awînd prin aceasta drept material şi teren al existenţei sale însuşi spiritualul, este în sine intim şi, mai precis, este intimitatea iubirii.

a) Dumnezeu este iubire, îşi deci şi cea mai adiîncă esenţă a lui trebuie concepută şi reprezentată în această formă adecvată artei, anume drept Hristos. Hristos este 'însă iubirea divină, al cărei obiect se descoperă a fi, pe de o parte, Dumnezeu însuşi, pe ide altă parte omenirea ce trebuie mîntuită, îşi astfel în el poate ieşi în evidenţă mai puţin icontopirea unui subiect cu un alt subiect determinat, icît imai ales i d e e a iubirii în universalitatea ei, absolutul, .spiritul adevărului în elementul *şi în forma sentimentului. — în funcţie 'de [generalitatea obiectului ei, se generalizează şi expresia iubirii, lîn care apoi luorull principal nu este concentrarea subiectivă a inimii şi ia isentimentuilui, cum a fost cazul şi la greci cu anticul Eros titanic îşi ou Venus Urania, cînd, deşi cu totul sub alt raport, se afirmă ca valabilă ideea generallă şi nu latura subiaotivă a figurii şi a sentimentului individual. Numai atunci icîod în reprezentările artei romantice Hristos este conceput ca întruchipând mai mult dedît un subiect individuali, adîncit în sine, iese în evidenţă şi expresia iubirii în forma intimităţii subiective, deşi, fără îndoială, ea i52) este înălţată şi purtată de generalitatea conţinutului său.

P) Dar din cuprinsul acestui cerc cea mai accesibilă pentru antă este iubirea Măriei, *i* u b i ir e a mat e r n ă, subiectul cel mai reuşit al imaiginiaţiei religioase iromantioe. De cele mai multe ori reală, umană, iubirea Măriei este itotuşi cu totul spirituală dqparte de interesul şi mizeria dorinţei, ea nu este de natură sensibilă şi e totuşi prezentă ; ea este intimitatea absolut împăcată, fericită. — Iubirea Măriei .este o dragoste fără dorinţă, dar nu e prietenie, deoarece, cu toate că este **atât** de bogată în sentimente, prietenia pretinde totuşi un cuprins, un lucru esenţial ca scop care leagă laolaltă. în timp ce iubirea de

mamă are, fără nici un fel de identitate a scopului îşi a intereselor, un sprijin nemijlocit în legătura naturală. Aici însă iubirea mamei nu se limitează la această latură ia naturii. în copilul pe oare

l-a purtat sub inima sa, pe care l-a născut în dureri, Măria se simte şi se cunoaşte perfect pe sine însăşi, şi acelaşi copil, sînge din sângele ei, îi ieste darăşi mult superior şi .cu toate acestea el îi aparţine şi e obiectul iubirii ei Sin timp ce ea se uită pe ea însăşi şi se păstrează şi pe isine însăşi. Intimitatea naturală a iubirii 'materne este absolut spiritualizată, ea are ca adevărat conţinut all ei divinul, dar această spiritualitate rămâne în chip minunat .străbătută uşor şi instinctiv de unitate naturală şi de afectivitate umană. Iubirea maternă este fericită, e ceea ce rezidă originar în această fericire e numai aceea a unei mame. Desigur, nici această iubire nu este lipsită de durere, dar durerea nu e decât doliul pierderii, pllîngere după fiul care pătimeşte, este pe moarte, a 'murit, şi nu devine, cum vom vedea pe o treaptă ulterioară, nedreptate şi tortură provenite din exte- *ix*$_t$. îs») rior sau luptă infinită a păcatului, chinuire şi flagelare prin sine însuşi. Astfel de intimitate este aici frumuseţea spirituală, idealul, identificarea umană a omului cu Dumnezeu, cu spiritul, cu adevărul, o uitare curată, o completă lepădare de sine, care, în această uitare, este totuşi în mod originar una cu acela în care se absoarbe, simţind acest mod de a fi una drept împăcare plină de fericire. —

Iubirea maternă, oarecum imagine a .spiritului, apare într-un fel atît de frumos în arta 'romantică în locul spiritului însuşi (fiindcă ispiritul se face pe sine sesizabil pentru artă numai în forma sentimentului, iar sentimentul uniunii insului cu Dumnezeu numai fin iubirea maternă a Madonei eslte prezent în modul cel rnai originar, cel imai reali, cel mai viu. Această iubire trebuie să fie înfăţişată în artă, dacă nu vrem ca din reprezentarea acestei sfere să lipsească idealul, împăcarea afirmativă. De aceea a şi existat un timp 'cînd iubirea de mamă a fecioarei binecuvântate era în «general privită ca tot ce e imai înalt şi mai «finit şi când ea a fost venerată şi reprezentată ca atare. Dar cînd spiritul ajunge la conştiinţa de sine în propriul său element, separat de orice bază naturală, numai mijlocirea spirituală liberată de o astfel de bază poate fi considerată ca drum liber spre adevăr, şi astfel, în protestantism, faţă de acest cult al Măriei în artă şi în credinţă ispiritul sfânt şi mijlocirea interioară a spiritului au şi devenit adevărul superior.

Y) îm sfîrşit, în al treilea rând, concilierea afirmativă a spiritului se manifestă ca sentiment la învăţăceii lui Hristos, la femeile şi prietenii care îl urmează. în cea mai mare parte

aceştia sânt caractere care au trăit conţinutul 'tare al ideii creştinismului, bucurînidu-se de ajutorul nemijlocit al prietenului dumnezeiesc ; sprijiniţi pe prietenia, învăţătura şi pe predicile lui Hristos, ci au realizat ideea creştinismului fără să treacă prin chinul exterior şi **interior** al conversiunii, au pus stăpânire pe ea şi s-au lăsat stăpîniţi de ea, menţinîndu-ise în ea **cu patere** (X_8,154) şi adîncime. Fără îndoială, lor le lipseşte aicea nemijlocită unitate şi intimitate a iubirii materne, dar 'le rămîne totuşi ca legătură prezenţa lui Hristos, obişnuinţa vieţuirii împreună şi suflul direct al spiritului.

3. SPIRITUL COMUNITĂŢII

Gît priveşte trecerea ila ultimul sector aii acestei sfere, o putem 'lega de ceea ce notasem deja mai sus referitor la istoria lui **Hristos.** Existenţa nemijlocită a lui Hristos, ca existenţă a acestui om singular care este Dumnezeu, este afirmată ca depăşită, adică din (însăşi apariţia lui Dumnezeu ca om iese în evidenţă că adevărata lui realitate nu este existenţa nemijlocită, ci spiritul. Realitatea absolutului, ca **realitate** a subiectivităţii infinite, este numai spiritul însuşi, Dumnezeu **nu** este prezent decît în cunoaştere, în elementul interiorului. Această existenţă absolută a lui Dumnezeu ca universalitate absolut ideală şi subiectivă nu se mărgineşte prin urmare la acest individ care a întruchipat în istoria vieţii sale concilierea subiectivităţii omeneşti şi dumnezeieşti, ci această existenţă absolută a lui Dumnezeu se amplifică, devenind conştiinţa umană împăcată cu Dumnezeu, devenind, în igenerail, umanitatea care există ca mulţime a indivizilor. Totuşi, luat pentru sine, ca personalitate singulară,

omul nu este nemijlocit divinul, ci, dimpotrivă, el este ceea ce e finit şi omenesc, numai întrucât se afirmă în mod real pe sine ca negativul care este el în sine şi deci se suprimă pe sine ca finit, ajunge da 'conciliere cu Dumnezeu. Numai prin această mântuire de decrepitudinea realităţii finite se dovedeşte omenirea a fi existenţă a spiritului absolut, ca spirit al comunităţii în care se înfăptuieşte unirea spiritului uman cu x_2, 155) $_{ce}$] divin în cuprinsul realităţii omeneşti însăşi, ca mijlocire reală a ceea ce, conform conceptului spiritului, e în sine originar în unitate.

Principalele forme care devin importante ou privire la acest nou conţinut al artei romantice pot fi 'clasificate în felul următor :

Subiectul singular care, rupt de Dumnezeu, trăieşte în păcat şi în luptă cu realitatea nemijlocită şi în indigenţă proprie finitului, are chemarea infinită să ajungă la împăcare cu sine şi cu Dumnezeu. Dar, antracit în istoria **mântuirii** lui Hristos negati-vitatea individualităţii nemijlocite s-a dovedit a fi momentul esenţial al spiritului, subiectul nu va putea să se ridice la libertate şi la pace în Dumnezeu decît prin conversiunea naturalului şi a personalităţii finite.

Suprimarea finităţii apare aici în triplu fel :

în prim u 1 T Î n d, ca repetare exterioară a istoriei patimilor, care devine suferinţă trupească reală, ca martiriu.

în al doilea r î n d. conversiunea se transferă în interiorul sufletului, ca mijlocire interioară prin pocăinţă şi convertire.

în al treilea r î n d, în sfârşit, apariţia divinului în realitatea lumească este astfel conceptă, îmoît mersul obişnuit al naturii şi forma naturală a ailtor întîmiplări se suprimă pe sine pentru a face să devină manifeste puterea îşi prezenţa divinului ; în felul acesta, formă a reprezentării artistice devine miracolul.

a) MARTIRII

Prima înfăţişare în care spiritul comunităţii se manifestă ca activ în subiectul omenesc constă în faptul că omul răsfrânge în sine însuşi reflexul procesului divin şi face din sine o nouă existenţă a istoriei eterne a lui Dumnezeu. Aici dispare însă ix_2, i56 din nou expresia acelei împăcări nemijlocit afirmative, întrucît omul nu şi-o poate cuceri decît prin suprimarea finităţii sale. De aceea, ceea ce pe prima treaptă constituie punctul central, revine aici într-o măsură cu totul întărită, deoarece nevrednicia şi netrebnicia omenirii formează presupoziţia a cărei suprimare trece drept supremă şi unică sarcină.

a) Conţinutul propriu acestei sfere este, din această cauză, îndurarea de cruzimi, aşa cum le impune propria renunţare voluntară, lipsurile şi jertfa de sine, provooînd tot felul de suferinţe, torturi şi chinuri, pentru ca să se purifice spiritul şi să

se simtă, lîmpăcat, mulţumit, fericit în ceruil isău. Acest element negativ al durerii devine în martiriu scop în sine, iar grandoarea purificării se măsoară după igtrozăvia odlor suferite de am şi după atrocităţile cărora dl ts-ia supus. Primul dlement ce poate fi considerat ca negativ pentru deprofanizarea şi sfinţirea unui subiect al cărui interior este încă nedesăvîrşit este existenţa lui n a t u r ia 1 ă, viaţa lui, isaitisfacerea celor mai apropiate nevoi necesare existenţei. De aceea subiectul principal al acestei sfere şi constituie torturile corporale aile credincioşilor, comise în parte de duşmanii si persecutorii credinţei nnlînaţi ide ură şi de dorul de răzbunare, în parte întreprinse din iniţiativă proprie, cu scopul curăţirii de păcate. Ambele fduri de 'torljură, omul, mânat de ifanaitismull îndurării, nu le consideră aa nedrepte, ci ca binecuvântare ; căci numai prin de poate fi învinsă puterea cărnii, a inimii, a afectivităţii simţite ca originar păcătoase, îşi poate fi realizată împăcarea cu Dumnezeu.

Dar lîmfcruoît în astfd de situaţii conversiunea interiorului nu se poate înfăţişa pe sine idecît în forma oribilului şi a mal-x,. 157) tratării exteriorUlui, simţul frumuseţii este prin laiceasta cu uşurinţă lezat şi subiectele acestei sfere sînt pentru acesit motiv materiali foarte primejdios pentru artă. Deoarece, pe de o parte, indivizii trebuie isă fie .marcaţi IOU ştampila 'existenţei temporale ca indivizi singulari îşi - realii şi trebuie isă fie instalaţi în decrepitudinea ifinităţii îşi a naturalului într-o măsură cu totul alta decît aceea oe se pretinde dînid e vorba ide istoria vieţii lui Hristos ; pe de altă parte, **chinurile** şi nemaipomenitele orori, ruperea şi schimonosirea membrelor, torturile corporale, atdlie-rde călăilor, decapitarea, frigerea, arderea, fierberea în ulei, tragerea pe roată etc. sînt în ele însele realităţi exterioare urîte, respingătoare, greţoase, iar distanţa ce le desparte de frumuseţe este prea mare pentru

ca dle să poată fi alese ca subiecte ale unei arte sănătoase. Fără îndoială, modul de tratare aii artistului poate fi în sine excelent ca executare, dar interesul arătat acestui caracter al execuţiei se referă totuşi numai la latura subiectivă, care, deşi poate părea artistică, se străduieşte cu toate acestea în zadar să-şi pună materialul în perfectă armonie cu sine.

3) De aceea reprezentarea acestui proces negativ are nevoie şi de un alt moment, cane depăşeşte cu mult această chinuire a trupului şi a sufletului şi care se întoarce contra concilierii afirmative. Acest moment este concilierea spiritului în sine, ce se

dobândeşte drept scop şi rezultat .al cruzimilor suferite. Sub acest aspect, martirii sînt păzitorii divinului împotriva brutalităţii puterii exterioare îşi a barbariei necredinţei : de dragul împărăţiei cerului, ei suportă durerea işi moartea. Aoesit curaj, această tărie, perseverenţă şi fericire trdbuie prin urmare de asemenea să se oglindească pe chipul lor. Totuşi, nici această interior-itate a credinţei îşi a iubirii nu e, în frumuseţea ei spirituală, sănătate Spirituală care ar pătrunde corpul, uimpJiîndu-l de vigoare, ci este o interioritate pe care a ,plămădit-o şi a frămîntat-o durerea sau cane esite înfăţişată în suferinţă şi oare, chiar şi în '*«•[158] transfigurare, conţine în ea momentul durerii, drept ceva cu adevărat esenţial. Cu deosebire pictura îşi-a luat adesea ca subiect această pietate. Principalul ei dar constă atunci în a exprima, în opoziţie cu respingătoarele schingiuiri ale cărnii, fericirea pe care o produce tortura, a o exprima simplu în trăsăturile feţei, în privire etc, ca resemnare, ca învingere a durerii, ca împăcare ce se naşte din atingerea şi învierea spiritului divin în interiorul subiectului. Dimpotrivă, dacă ar vrea sculptura să înfăţişeze intuiţiei acelaşi conţinut, ea este mai puţin capabilă să reprezinte inte-rioritatea concentrată în acest ifd spiritualizat şi este, din această cauză, nevoită să scoată din evidenţă durerea şi desfigurarea, întruicît acestea se oglindesc într-un chip mai accentuat în organismul corporial.

y) In al treilea rînd însă, lepădarea de sine şi îndurarea privesc nu numai existenţa naturală şi finitul nemijlocit pe această treaptă, ci conduc îndreptarea sufletului spre cele cereşti pînă pe poziţie extremă, încît omenescul şi lumescul în general este rqpuidiat şi dispreţuit, chiar şi atunci cînid în el însuşi este de natură morală şi raţională. Anume, cu cît spiritul care trăieşte aici în sine ideea conversiunii este încă necuiltivat, în chip cu atît mai bairbar şi mai abstract se îndreaptă dl cu puterea concentrată a pietăţii lui împotriva a tot ce se găseşte ca finit în faţa acestei infinităţi în sine simple a rdigiozităţii ; împotriva oricărui sentiment detenmmat de umanitate, împotriva îndinaţiillor, udaţilor şi obligaţiilor multilaterale ale inimii. Căci viaţa morală în familie, legăturile prieteniei, ale sîngdui, ale iubirii, ale statului, ale profesiunii, toate acesitea aparţin lumescului ; iar lumescul, întruicît aici încă nu este pătruns de reprezentările absolute ale credinţei şi dezvoltat ca să se unească şi să se concilieze CU de, în loc să apară acdei interiorităţi (*».«» abstracte a sufletului credincios ca ceva ce este primit în sfera

sentimentelor şi îndatoririlor ei, i se înfăţişează, **dimpotrivă,** ca lipsit de orice valloare, şi astfel drept duşman păgubitor al pietăţii. Organismul etic al lumii umane nu este încă preţuit, pentru că laturile şi obligaţiile iui încă nu sînt recunoscute ca necesare şi justificate verigi în lanţul unei realităţi în sine raţionale, în care, fără înidoiailă, nimic unilateral] nu are voie să se afirme ca independenţă izolată, trebuie însă să fie totuşi păstrat ca moment valabili şi să nu fie **sacrificat.** în această privinţă, aici chiar şi concilierea religioasă rămâne numai a b s t r a c t ă şi se manifestă, în inima simplă în sine, ca intensitate fără extensiune a credinţei, ca pietate a sufletului singur cu sine, care nu s-a ridicat pînă la deplină încredere generallă în sine şi pînă la cuprinzătoai e şi deplin conştientă siguranţă de sine. Când însă puterea unui astfel de suflet se menţine ferm în sine împotriva a ceea ce este lumesc, acesta fiind considerat drept ceea ce e numai negativ îşi se rupe ân chip forţat de orice legături* omeneşti, fie acestea originar cele mai tari, avem de-a face cu un spirit lipsit de cultură şi cu o putere barbară de abstracţie care trebuie să ne repugne. Deci, potrivit poziţiei actualei noastre conştiinţe, vom putea isă preţuim foarte mult în astfel de reprezentări aicast sâmbure al religiozităţii, dar, când pietatea merge atât de departe încît recurge pînă îşi la violenţă împotriva a ceea ce în sine este raţional îşi moral, nu numai că nu putem simpatiza cu un astfel de fanatism şi sfinţenie, ci o astfel de renunţare trebuie să ne apairă ca imorală şi contrară religiozităţii, dat fiind faptul că ea respinge de la sine, distruge şi calcă în picioare oeRa ce este în sine şi pentru sine îndreptăţit şi sfânt. — Există multe legende, **istorii** şi născociri de felul acesta. De exemplu, povestirea despre un bărbat care, plin de iubire (X_2,160) pentru

soţia şi familia sa şi iubit de 'toţi ai săi, îşi părăseşte casa, pleacă în pelerinaj şi când, în sfârşit, se întoarce acasă ca cerşetor nu se descoperă cine 'este. I se dă de pomană de-ale mâncării şi, din milă, i se oferă drept locuinţă un locşor sub scară. Astfel trăieşte 1 douăzeci de ani în casa sa, vede în jurul său necazurile familiei siale şi abia pe patul de moarte spune cine este. — Aceasta este o oribilă absurditate a fanatismului, pe care ar trebui, chipurile, să o venerăm ca formă a sfinţeniei ! Această perseverenţă în renunţare ne aminteşte tortura greu de priceput pe care şi-o impun în mod voluntar inzii, tot în scopuri **religioase.** Totuşi, miantirajul inzilor are cu totul alt caracter. Anume, la inzi, omul se transpune într-o stare de
îndobitocire şi de inconştienţă, în timp de dincoace durerea şi conştiinţa lucidă a durerii, sentimentul durerii este scopul propriu-iziis, desipre care se crede că este realizat cu atît mai pur, cu cît mai **strâns** este legată suferinţa de conştiinţa valorii şi de iubirea relaţiilor la care s-a renunţat, precum şi de intuirea continuă a acestei renunţări. Cu cît este mai bogată inima care-şi impune astfel de încercări, cu cît poartă în ea o avere mai nobillă şi se crede 'totuşi obligata să condamne o astfel de avere ca pe ceva ce e lipsit de valloare, imprimându-i ştampila păcatului, cu atît mai dură este lipsa de conciliere, care poate da naşitere celor mai îngrozitoare convulsiuni şi cellei mai violente rupturi interioare. Ba, după părerea noastră, un astfel de suflet care mu se simte la dl acasă decîit în lumiea inteligibilă şi nu şi în cea profană ca atare, suflet care, din această cauză, în regiunile şi în sfera scopurilor acestei realităţi valoroase în sine şi pentru sine se simte pierdut şi care, deşi este ou totul angajat în ea şi legat de ea, consideră această realitate morală ca negativă în comparaţie cu destinaţia lui absolută, un astfel de suflet trebuie isă ne apară nebun în suferinţa pe care şi-o produce el însuşi şi în devoţiunea lui ; încât nu putem simţi pentru el **nici** compătimire, nici nu putem scoate din comportarea lui înălţare sufletească. Unor astfel de acţiuni le lipseşte un scop plin de conţinut valoros, căci ceea ce înfăptuiesc ele nu este decît ceva cu totul subiectiv, un **scop** aii omului singular, pentru el însuşi, pentru mântuirea sufletului lui, pentru fericirea 1 u i. Dar pentru puţini oameni prezintă importanţă faptul că tocmai acest unul se mintuieşte sau nu se mîntuieşte.

b) POCĂINŢA INTERIOARĂ ŞI CONVERSIUNEA

în aceeaşi sferă, modul de reprezentare opus face abstracţie, pe de o parte, de chinul exterior al corporalităţii, pe de altă parte de direcţia negativă faţă de ceea ce e în sine şi pentru sine îndreptăţii în realitatea profană, cîştigînd prin aceasta atît cu privire la conţinutul său, cît şi în ceea ce priveşte forma, un teren mai potrivit cu arta ideală. Acest teren este conversiunea interiorului, interior care se exprimă acum numai în durerea lui suflete a s c ă, în conversiunea sufletului. Prin aoeasta sînt eliminate aici înainte de toate mereu **repetatele** cruzimi şi orori ale chinuirii corpului ; în al doilea rînd, reli-

giozitatea barbară a sufletului nu mai ia poziţie împotriva umanităţii morale, spre a **strivi** violent în picioare, cu abstracţia satisfacţiei ei pur intelectuale, orice fel de bucurie în durerea unei renunţări absolute, ci această religiozitate se întoarce numai împotriva a ceea ce este de fapt păcătos, criminal şi rău în natura omenească. Este o mare promisiune faptul că credinţa, această îndreptare a spiritului în sine spre Dumnezeu, este capabilă să facă din fapta coimisă ceva străin de subiect chiar şi atunci oînd ea este păcat îşi crimă, să iacă din ea ceva ce nu s-a petrecut, să o şteargă. Această retragere din rău, din ceea ce este absolut negativ, care se realizează iîn subiect după ce voinţa şi spiritul acestuia s-au renegat şi extirpat pe ele însele ca voinţă şi spirit rele, această reîntoarcere la pozitiv ce se consolidează acum în sine ca ceea ce este cu adevărat real faţă de i62 existenţa în păcat anterioară, este puterea într-adevăr infinită a iubirii religioase, este prezenţa şi realitatea spiritului absolut-* în însuşi subiectul. Sentimentul puterii şi al vigorii propriului spirit care învinge răul cu ajutorul lui Dumnezeu către care el se îndreaptă şi care, întruoît se conciliază cu Dumnezeu, se ştie una cu el, acest sentiment produce apoi mulţumirea şi marea fericire de a-l intui pe Dumnezeu ca pe ceva ce, faţă de natura păcătoasă a vieţii profane, este, desigur, absolut altceva, şi cu toate acestea de a-mi da iseama totodată că Dumnezeu, acest infinit, este identic cu mine ca acest subiect, fericire şi mulţumire de a punta în mine această conştiinţă de sine a lui Dumnezeu ca pe eul meu, ca pe conştiinţa de sine a mea, tot atât de sigur pe cît de sigur îmi sînt eu mie însumi. O astfel de conversiune se petrece, evident, cu totul în interior şi aparţine astfel mai mult religiei decât artei. întruoît intimitatea sufletului este aceea oare realizează cu precădere această faptă a conversiunii şi care poate iradia, stră'bătînd şi prin ceea ce este de natură exterioară, chiar şi arta plastică abţine dreptul să prezinte contemplaţiei noastre astfel de

istorii de conversiune. Atunci oînd ea reprezintă complet întreaga desfăşurare a unor ajstfel de istorii, se pot furişa însă în acest gen de înfăţişări şi unele elemente **urâte,** deoarece în asemenea cazuri trebuie notat şi ceea ce este respingător şi are caracter criminal, ca, de exemplu, în povestirea despre ifiul pierdut. Din această cauză, cel mai avantajos este pentru pictură să concentreze o singură conversiune într-o unică imagine, fără nici un alt amănunt care ar ţine de sfera elementului criminal. Acestui gen îi aparţine

Măria Magdalena, care trebiue numărată printre cele mai frumoase subiecte ale acestei sfere şi care este tratată cu deosebire de pictorii italieni în chip excelent şi în mod adecvat antei. La aceştia ea apare din punct de vedere şi interior şi exterior, ca frumoasa păcătoasă, la care păcatul este tot atât de atrăgător ca şi conversiunea. Totuşi, în cazul ei, nu sînt luate prea în serios nici păoatull, mici sfinţenia; ei i s-a iertat mult, fiindcă a iubit mult ; din oauzia dragostei şi frumuseţii ei a fost iertată ; dar ceea ce este mişcător este faptul că ea totuşi îşi face un (XI 163) caz de conştiinţă din iubirea sa, văraînd lacrimile de durere ale unui suflet frumos, bogat în sentimente. iNu în faptul că a iubit atît de mullt constă greşeala ei, ci frumoasa şi mişicătoarea ei greşeală este oarecum aceea de a crede că este o păcătoasă, deoarece frumuseţea ei atît de plină de simţire nu ne sugerează decît ideea că Magdalena a fost mobilă în adîncile ei sentimente de iubire.

c) MIRACOLE ŞI LEGENDE

Ultima latură, care are legătură cu precedentele două, pu-tîndu-şi afirma valabilitatea în ambele, se referă la miracole, care jiojacă âtn general un rol principal în întreaga această sferă religioasă a artei romantice, iîn această privinţă, putem considera miracolele drept istorie a conversiunii nemijlocitei existenţe naturale. Realitatea se înfăţişează ca existenţă vulgară, întâmplătoare. Asupra acestei realităţi finite coboară divinul, care, întruoît pătrunde în chip nemijlocit în ceea ce este cu totul exterior şi particular, îl dislocă, îl converteşte face din el absolut altceva, întrerupe mersul natural aii lucrurilor, cum se spune de obicei. Adesea, conţinutul multor legende este acela de a înfăţişa sufletul zguduit de astfel de fenomene nenaturale, în care el crede a recunoaşte prezenţa divină, ca fiind depăşit în reprezentările salle finite. în realitate însă, divinul nu poate acţiona în natură deoît ca raţiune, ca legi neschimbătoare ale naturii însăşi, legi pe care Dumnezeu le-a sădit în ea; iar divinul nu trebuie să se manifeste ca divin tocmai în împrejurări şi fapte particulare care ar încălca legile naturii, deoarece în natură acţionează în mod real numai legile şi determinaţii!e eterne ale raţiunii. în această direcţie, legendele alunecă, adesea fără să fie nevoie, în absurd, în ceea ce este lipsit de gust şi

de sens, în ridicol, întrucît se pretinde că spiritul şi sufletul ar trebui făcute să creadă în prezenţa şi în acţiunea lui Dumnezeu tocmai prin mijlocirea a ceea ce în sine este iraţional, fals şi nedivin. Emoţionarea, pietatea, conversiunea pot, fără îndoială, prezenta şi în acest caz interes, dar convensiunea nu constituie decît una dintre laturi, cea interioară ; îndată ce ea intră în relaţie cu altceva, cu ceva exterior, şi acest exterior este ceea ce trebuie să producă conversiunea inimii, acest exterior nu trebuie să fie în el însuşi cevia lipsit de sens şi de raţiune. — Acestea ar fi principalele momente alle conţinutului substanţial care în această sferă este considerat drept natură pentru sine a lud Dumnezeu şi drept proces în care şi prin oatie el este spirit. Conţinutul acesta formează subieotui absolut al artei, subiect pe care ea nu-l creează şi nu-l revelează din ea însăşi, ci pie care ea l-a primit de la religie, aprapiindu-se de el cu conştiinţa că el este adevărul în sine şi pentru sine, adevăr ce trebuie exprimat şi reprezentat. El este conţinutul sufletului credincios care se doreşte pe sine — suflet în sine însuşi totalitate infinită —, astfel îndît acum exteriorul rămâne mai mult ori mai puţin ceva exterior îşi indiferent, fără să realizeze o armonie completă cu interiorul, motiv pentru care eil devine adesea un material contrariant, ce nu poate fi învins complet de către artă.

CAPITOLUL AL II-LEA *,. *mi*

CAVALERISMUL

Principiul subiectivităţii în sine infinite are drept conţinut al credinţei şi al artei, cum am văzut, însuşi absolutul, spiritul lui Dumnezeu aşa cum se înfăţişează el pe sine conştiinţei omeneşti, conciliindu-se cu ea şi devenind numai prin aceasta cu adevărat existent pentru sine însuşi. Această mistică romantică, întaudît se limitează la marea fericire pe care o dă contopirea cu absolutul, rămîne intimitate abstractă deoarece sie apune lumescului, respingîndu-l de la ea, în loc să-â pătrundă şi să-l încorporeze în sine afirmativ. în forma aceasta abstractă, ore dinţa este despărţită de viaţă, îndenărtaită *de.* rpiaiijtatfia concreta "a existentei omeneşti, de relaţiile reciproce pozitive dintre) oameni, care se

ştiu pe sine identici şi se iubesc numai în credinţă şi datorită credinţei într.=a a treia [realitate 1, im sipliFîtujI COTiomiţăţiL Numai aceasita a treia [irealitate] este izvorul limpede în care se răsfrânge chipul lor : fără ca amull să se uite nemijlocit *în* ochii omului, el intră în relaţie directă cu alţii, simţind viu şi concret unitatea creata de iubire, de încredere,

U

Ş

MLOLiui iilor ş'i acţiunilor. Umulgăseşte ceea oe constituie speranţa şi dorinţa fierbinte a interiorului său în intimitatea sa religioasă abstractă numai ca viaţă în împărăţia lui Dumnezeu, numai în comuniune cu biserica şi oînd el n-a înllăturart încă din conştiinţa sa această identitate într-o a treia [realitate] care-i ifaice cu putinţă să aibă nemijlocit în faţa sa ceea ce este el conform eului său concret, oglindit şi în cunoaşterea şi voinţa celorlalţi. întregul conţinut religios ia, din această cauză, dgsi-gur fonma realităţii dar dl nu există totuşi decît în interioruT

x,.
36 - o. 12S
«If.
562 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

reprezentării, care absoarbe existenţa vie şi vastă şi este depante
de a-işî mijiţijrni pirnjprMgi vjaţaT pfenşTdegţ
şi desfăşurat In lumea reală comifonm unei exigenţe superioare

Prin urmare, numai sufletul desăvârşit în fericirea lui simplă trebuie să iasă din împărăţia cerurilor sferei sale substanţiale, să privească în sine însuşi şi să ajungă la un conţinut prezent, aparţinător subiectului ca subiect. Prin aceasta, intimitatea, r e l i g i o a îs ă mai înainte, devine acum de natură l u-m e a s ic ă. Fără îndoială, Hristos a spus : Trebuie să părăsiţi pe tatăl şi pe mama voastră şi săimi urmaţi mie ; de asemenea : Fratele îşi via urî fratele ; vă vor persecuta pe voi şi vă vor răstigni pe cruce etic, dar oîmd împărăţia lui Dumnezeu şina cîşitgat lac în lume luptând ca să pătnundă scopurile şi interesele lumeşti şi să le transfigureze, oînd tata, mama şi fraţii siînt împreună în comunitatea religioasă, atunci începe şi lumescul din pante-i să-işi pretindă dreptul de a fi considenat valabil şi să şinl realizeze. Atunci cînd acest drept a fost cucerit, dispare şi ţinuta negativă lată de omenesc ca atare a sufletului iniţiali exclusiv religios, spiritul se simte la langiul lui, priveşte cu interes în lumea prezentă şi-şi lărgeşte inima sa reală, lumească. Principiul fundamentali însuşi nu este schimibait : subiectivitatea irifinită în sine se îndreaptă doar spre o altă sferă a conţinutului. Putem indica natura acestei treceri spunînd că individua-lifatpa cinVij,$_{g}$ntjj$_{Y}$s i.«r;.n.fl. .yi$_{ri}$ Vnflj.yjiriniKif;» independentă _ împăcarea ou Dumnezeu, liberă pentru ea însăşi. Deoarece maT0n(tTir"a^{T}c"TmpâcâTeTn oare ea se cfespuia" pe sine de 'mărginirea şi caracterul natural finit all său a străbătut ea calea negativităţii, păşind acum, după ce a devenit în sine însăşi afirmativă, liberă ca subiect, cu pretenţia de a obţine pentru sine şi pentru alţii considerare completă ca subiect infinit, cu toate că aici este încă vorba de infinitate formală. De aceea individualitatea îşi aşează în aceasită subiectivitate a e i întreaga interioritate a sufletului infinit pe care o umpluse pînă acum numai cu Dumnezeu.

Dar, dacă ne întrebăm oare de ce este, pe această nouă treaptă, plin iîn intimitatea sa sufletul omenesc, vedem că con-ţinuţului priveşte numai înainiţajşi subiectiva raportarela şine"; subiectul este Bjlin numai de 7me"~inisuşi ca îndiviidiualiitate infinită îDL.sme7 iară a înfăţişa nici o~alîa dezvoltare mai concreta şi nici un conţîriurimpuiitoîFp'Sr'sine înTsuiş'i~cfeîectTv, STÎbTTriţăT

SECŢIUNEA III, 2. CAVALERISMUL
563

de interese şi acţiuni. — Mai precis încă, trei sânt princjpa-lele sentimente ce se potenţează pentru subiecTgma la infinitatea acesţ6rj*iiectrvrtaţi : o JQ o a rM. smhif)pţivăî u b i r ea , şi fj H e ii i t a ţ pTa Projpiriu-zis, acestea nu sjfcut însuşiri monăle" j şi virtuţi, ci sînit numiai torme pline de sine înseşi ale interiori • tăţii~romanti;ce' a subnectuilui. Cari indqpendenţa persiomalla pen-tru care lupta' onoare a nu se înfăţişează ca vitejie pentru o Gomunitate şi pentru instituirea reputaţiei dreptăţii în ea, sau pentru afirmarea justiţiei ce există în cercul vieţii private ; onoarea luptă, dimpotrivă, numai pentru recunoaşterea şi pentru inviolabilitatea abstractă a subiectului individuali. Tot astfel şi . ioib ir ea, care constituie centrul acestui cerc, este numai pa-siunea lîintîimplătoare a subiectului pentru subiect jşi, cu toate i că ea iesţe amplificată ide imaginaţie şi adlîncită prin mţeriori-taje, ca nu este totiişi irelaţia imorallă a căsătoriei îşi a ifamiliei. Fără îndoială, li' i d e 1 î"it a t e a prezintă ideŢan măsiură mai mare fafăţilşiarea unei însuşiri morale, întrucât ea nu vrea numai ceeă~"ce este all său, ci' reţifie ceva mai înalt, ceya_ comun, se devotează unei allte voinţe, dorinţei sau portracn__unui

senior, reriunSid prm aceasta la egoismuT~şTTir~lnidependenţa propriei voinţe particulare, dar sentimenitull fidelităţii nu se referă la interesul obiectiv al acestei comunităţi ca atare, cu libertatea ei dezvoltată în viaţă de stat, ci se ataşează numai la persoana s enioruliui care acţionează în **mod individuali pentru sine însuşi sau __e._stăpân pe rdaţn *măi* generTaTe şi lucirează__pentru acestea. —

Aceste trei laturi, împreună şi împletite una cu alta, formează — în afară de relaţiile religioase oare pot interveni în cuprinsul lor — conţinutul principal al cavaler i s in u 1 u i şi constituie înaintarea necesară de la principiul initerioniilui religios la pătrunderea acestuia în vi'ţa spjiiţuală lumească, in al cărei domeniu arta romantică oîgţigă acum o poziţie din care ea poate crea independent, dîn "sine însăşi, şi poate fi TruT muşaţe-jarecum nTaT"Iîbsră. Ueoarece ea se~găseş'te aici liberă la mijloclntre 'conţinutul absolut all reprezentărilor religioase ferme penitru sine şi partiouliaritaţiile peslfcriţe şi" lilfflitărііleprbipm finitului şi lumescului. Dintre diversele arte îndeosebi poezia este aceea care a ştiut să pună sităpînire cel mai potrivit pe acest material, fiindcă ea este cea mai capabilă să exprime interioritatea preocupată naimai de sine şi scopurile şi evenimentele acesteia.

întruGÎt avem în faţa noastră acum un material pe care omul îl ia din propriul său suflet, din lumea omenescului pur, s-ar păneа că aici arta romantică se găseşte pe acelaşi teren cu cea olasică. Prin urmare, aici este locul cel mai potrivit de a le compara una cu cealaltă şi a le pune faţă în faţă. Notasem dejia mai înainte că arta dlasică este idealul omenescului obiectiv, aii veritabilului omenesc în sine însuşi. Imaginaţia ei are nevoie de un conţinut mai substanţiali ca centru, care are în el *U9)* un patos moral. In poemele homerice, în tragediile lui Sofocfe şi ale lui Esohil este vorba de interese cu conţinut absolut substanţial," obiectiv, de o ţinută strictă a pasiunilor în acest conţinut, de elocinţă plină de substanţă şi adecvată ideii conţinutului, de executare corespunzătoare j iar deasupra cercului eroilor şi figurilor, inidqpenidenţi numai (într-un astfel de patos, se găseşte un cenc al zeilor, posedînid o obiectivitate şi mai potenţată. Chiar şi acolo unde anta devine mai subiectivă, în infinitele jocuri ale **sculpturii,** de exemplu în basoreliefuri, în elegiile şi în epigramele de mai tîrziu, şi în diverse forme graţioase ale poeziei lirice, modul de prezentare a subiectului este dat mai mult sau mai puţin de însuşi acest subiect, îmtrudît el îşi are dejia forma lui obiectivă: sînt înfăţişate imagini anumite, cu caracter determinat, ale imaginaţiei, ca Venus, Bacfaus, muzele ; tot astfel, în epigramele de mai tîrziu descrieri a ceea ce este dat sau ffiori cunoscute sînt legate într-un buchet, cum a făcut Meleagru, sentimentul conferimdu-ile o legătură plină de înţeles. Aceasta este o îndeletnicire senină într-o casă bogat înzestrată cu toate darurile, plină de lucruri şi ustensile gata să servească tuturor scopurilor ; poetul şi artistul nu sînt deoît vrăjitorii care le cheamă, le adună şi le grupează.

Cu totul allttfdl ise petrec lucrurile în poezia romantică. întru-cît aceasta este praf ană' şi nu e icuprinisă nemijlocit în istoria sfiîntă, virtuţile şi scopurile eroilor ei nu -sînt cele aile eroilor igreci, în a căror imoralitate creştinismul primitiv nu vedea decît viciu strălucit. Căci moralitatea igreacă implică prezenţa elaborată a omenescului ca fiind diată în prealabili, prezenţă lîn care voinţa, aşa cum trebuie ea, conform conceptului ei, să acţioneze (în isine şi pentru sine, a ajuns ila un conţinut determinat şi la relaţiile realizate ale acestuia, relaţii absolut valabile. Acestea j. 170) 'sinit relaţiile dintre părinţi şi copii, dintre soţi, dintre cetăţenii oraşului, relaţiile statului în starea lui de libertate realizată. Intruoît acest conţinut obiectiv al acţiunii aparţine d e z v o l -

tării spiritului omenesc pe baza recunoscută ca .pozitivă şi asigurată a naturalului, acest conţinut nu imai poate corespunde acelei iroterioritâţi concentrate a religiosului, interioritate care tinde să extirpe latura natură a omenescului, acesta trebuind să cedeze lîn faţa virtuţii contrare a umilinţei, a renunţării la libertatea umană şi ila sprijinirea fermă pe sine însuşi. Virtuţile pietăţii creştine omoară cu ţinuta lor abstraotă lumescul şi liberează subiectul! numai cînd el se neagă lîn chip absolut pe sine însuşi în ce priveşte omenescul său. Libertatea subiectivă a cer-_
cului despre care e vorba acum, fă.ră "îndoială, nu imai *etate,* non-diţioBâtăncle" simpla îndurare şi jertfire, ci ea este în sine afirmativă în cele lumeşti, dar, după cum am văzut deja, infinitatea subiectului are drept conţinut al ei totuşi numai intimitatea ca atare, suiflletul subiectiv mişicîndu-se în sine **însuşi,** sufletul oa teren iail său profan în sine. în această privinţă, poezia mu are în faţa sa nici o obiectivitate dată în prealabil, nici o mitologie, nu are opere şi plăsmuiri ce ar fi deja oferite *de-a* gata spre a fi exprimate. Ea îşi face apariţia cu totul liberă, lipsită de material, creatoare pură şi producătoare ; ea este ca pasărea oare, din inimă, îşi cîntă liber cîntecul. Dar, cu toate că această

subiectivitate este condusă de voinţă nobilă şi animată de suflet profund, totuşi ân acţiunile ei şi în raporturile şi existenţa acestora nu se manifestă decît arbitrarul şi accidentalitatea, deoarece (libertatea şi «opurile ei pleacă de ila reflectarea în sine însuşi, reflectare încă lipsită ide isubstamţă In ce priveşte conţinutul ei imoral. Şi astfel găsim în indivizi mu atît patos particular în isenis grecesc şi o independenţă vie a individualităţii legată în chipul cel mai strîns de acest patos, cît mai curînd numai grade de eroism referitor la iubire, onoare, vitejie, fidelitate ; grade î;n care mai ales răutatea isau nobleţea sufletullui introduc deosebiri. însă ceea ce eroii evului mediu au comun cu eroii antichităţii este vite-j i a. Totuşi şi aceasta are aici o cu totul altă poziţie. Ea este mai puţin curajul naturali care se sprijină pe soliditatea sănătoasă şi pe iforţa nesilăbită de cultură a corpului şi a voinţei, curaj ce serveşte la realizarea unor interese obiective, ci aici vitejia porneşte din interioritatea spiritului, de la onoare, de la sentimentul cavaleresc, fiind în general fantastică, iîntrucît se supune aventurilor arbitrarului interior şi întîmplătoarelor întorsături ale complicaţiilor exterioare sau ascultă de impulsurile pietăţii imistice şi, în general, de raportarea subiectivă a subiectului la sine însuşi.

Această formă a artei romantice este la ea acasă în două emisfere : în Apus, în această descindere a spiritului în interiorul siubieotiv lai isău, şi în Răsărit, în această primă expansiune a conştiinţei ce is-a deschis pentru a se libera de finit. în Apus, (poezia se bazează pe sufletul care s-a retras în sine, care şi-a devenit sieşi centru pentru sine, dar oare nu posadă lumescul său (dacît ca pe o pante a poziţiei siaile, ca pe una dintre latura, deasupra căreia ise află încă o lume imai înaltă, lumea credinţei. în Răsărit, înainte de toate arabul este acela care, asemenea unui punct care nu are înaintea lui nimic altceva la început decît deşertul «ău uscat şi cerul, se ridică plin de putere de viaţă la Strălucirea primei expansiuni a lumescului şi care pe lingă aceasta, aşi păstrează în acelaşi timp şi libertatea interioară. în sgeneral, în Orient religia mahomedană este aceea care a curăţit oarecum terenul, alungînd orice cult idolatru al finitului şi all imaginaţiei, dar care a dat sufletului libertatea subiectivă ce*l umple integral, încît aici lumescul nu numai că nu constituie o altă sferă, dar se dizolvă în libertatea generală a moravurilor, în care inima şi spiritul, fără să-işi plăsmuiască în chip obiectiv 172) pe Dumnezeu, (împăcate iîn interiorul lor, îşi preamăresc cu seninătate şi vioiciune, teoretic, obiectele lor, întocmai ca cerşetorii ; şi isînt mulţumite şi fericite, iubind şi bulcurându-ise de viaţă.

1. ONOAREA

Motivul „onoarei" era necunoscut vechii arte clasice. Este adevărat, în *lliada* mînia lui Ahile constituie conţinutul îşi principiul motor, **încât** întreaga desfăşurare ulterioară depinde de aicea imînie, dar ceea ce înţelegem noi în sens modem prin onoare nu este cuprins aici. în esenţă, iAhile se simte jignit prin faptul că Agamemnon îi ia partea de pradă ce i se cuvine, care este onorariul său yep«? -ui lui. Ofensarea are loc aici în legătură cu ceva ireali, cu un dar în care, fără îndoială, rezidă şi un semn de favorizare, de recunoaştere a gloriei şi a vitejiei, iar Ahile se supără fiindcă Agamemnon îl tratează nedemn şi nu arată că l-ar respecta printre igreoi, dar ofensa nu pătrunde în adîncurile personalităţii ca atare, încît Ahile se împacă şi dacă i se dă înapoi partea care-i fusese răpită împreuna cu mai multe daruri şi bunuri, iar lîn cele din urmă Agamemnon nu refuză această reparaţie, cu toate că, după concepţiile noastre, ei s-au
jignit reciproc în ichipuil cel mai grosolan. Dar injuriile praf erate n-au făcut deoît să-i înfurie, lîn timp ce ofensa obiectivă particulară este suprimată în chip tot artfît de particular de obiectiv.

a) Onoarea romantică, dimpotrivă, este de altă categorie. In ea ofensa nu priveşte valoarea reală, obiectivă, ca proprietate, stare, obligaţie etc, ci personalitatea ca atare şi ideea pe care aceasta şi-o face despre ea însăşi, priveşte valoarea pe care subiectul însuşi îşi-o .atribuie sieşi. Această valoare ieste pe treapta pe care ne afilăm acum itot atît de infinită pe idît de infinit îşi este sieşi subiectul. Prin urmare, omul are în onoare prima conştiinţă afirmativă a subiectivităţii sale infinite ; infinite, inde-pendent de conţinutul ei. Ceea ce posadă acum individul, ceea ce există în el ca ceva aparte, şi după pierderea căruia el ar putea subzista tot atât de bine ca şi mai înainte, tocmai aici aşază onoarea valoarea absolută a întregii subiectivităţi şi, aşezată aici, şi-o (reprezintă ca pentru sine şi pentru alţii. Măsura onoarei nu se referă deci Ha ceea ce este subiectul în realitate, ci la ceea ce este el în această (reprezentare. Dar reprezentarea face din orice element particular o astfel de generalitate, încît întreaga mea subiectivitate rezidă în acest element particular, care e al meu. Se obişnuieşte să se spună că onoarea este numai aparenţă. Fără îndoială, aşa este ; dar, conform punctului de vedere la care zăbovim acum, ea trebuie considerată mai precis ca răsfrângere, ca oglindire a subiectivităţii în sine însăşi, care, ca răsfrângere a

ceva ce este în sine infinit, este ea însăşi infinită. Tocmai datorită acestei infinităţi devine aparenţa onoarei existenţa propriu-zisă a subiectului, suprema lui realitate, şi fiecare calitate particulară în care se răsfrânge onoarea şi şi-o însuşeşte este deja prin însăşi această răsfrângere ridicată la valoare infinită. — Acest .gen de onoare constituie o determinaţie fundamentală în lumea romantică şi se bazează pe presuipoziţia că omul a ieşit din reprezentarea şi interioritatea pur religioasă, precum şi că el a intrat în realitatea ivie, realizîndu-se acum din materialul acesteia numai pe sine însuşi, cu independenţa sa pur personală şi cu absoluta sa valoare. —

Acum, onoarea poate avea conţin u ,t u 1 cel imai variat. Fiindcă tot ceea ce simt, ceea ce fac, ceea ce mi se face din partea altora aparţine tot onoarei unele. Eu pot, din această cauză, considera ca ţinînd de onoarea mea tocmai ceea ce este .absolut substanţial ; credinţa faţă de principe, faţă de patrie, profesiunea, îndeplinirea obligaţiilor de tată, fidelitatea *m* căsnicie, ones-

*IX**. *»* titatea în chestiuni comerciale, conştiinţa în cercetările ştiinţifice etc. Dar, privite din punctul de vedere al onoarei, toate aceste relaţii, veritabile şi valabile în ele însele, nu sînt sancţionate şi recunoscute ca atare prin ele însele, ci numai prin faptul că eu îmi pun subiectivitatea în ele, făoîndu-
[j]le în felul acesta să devină chestiune de onoare. De aceea omul de onoare se gândeşte în toate împrejurările imai îmtîi lla sine însuşi şi problema nu este dacă ceva este în sine şi pentru sine just sau nu, ci 'dacă e potrivit cu el, dacă este compatibili ou onoarea lui să se ocupe de iacei ceva sau să nu-l ia în seamă. Astfel, evident că el poate comite cele mai rele lucruri, răimîniînd totuşi un om de onoare. Bl îşi creează de asemenea scopuri arbitrare, se prezintă în haina unui anumit caracter, aneînidiu-şi prin aceasta obli-ţii în domenii unde nu încape nici o obligativitate şi nici o necesitate. Atunci nu lucrurile, ici reprezentarea subiectivă ridică în cale dificultăţi si complicaţii, deoarece devine chestiune de onoai;e să-'ţi afirmi caracterul pe care ai apucat să-l înfăţişezi. Astfel, de exemplu, Donna Diana susţine că e împotriva onoarei sale să mărturisească cumva iubirea pe carie o simte, fiindcă ea trecea odinioară drept persoană care nu vrea să audă de dragoste. — Din această cauză, conţinutul onoarei — valabil numai datorită subiectului, şi nu conform esenţialităţii imanente lui însuşi — rămâne în general lla discreţia întâmplării. Iată de ce constatăm că, în reprezentările romantice, pe de o parte este enunţat drept lege a onoarei ceea ce este just în sine şi pentru sine, întruoît individul leagă de conştiinţa a ceea ce este just totodată şi conştiinţa de sine infinită a personalităţii sale. Faptul că onoarea pretinde sau interzice ceva exprimă atunci că întreaga subieotivitate se angajează în conţinutul acestei exigenţe sau al acestei interdicţii, înot nici o transgresiune nu poate fi trecută cu vederea, reparată sau înlocuită printr-o tranzacţie oarecare, iar subiectul nu poate da ascultare nici unui alt conţinut. Dar şi
(X,, 176) invers : onoarea poate deveni şi ceva cu totul formal şi lipsit de conţinut, în măsura în care ea nu conţine nimic altceva decît eul meu sec, care pentru sine este infinit, sau oînd ea încorporează în sine ca obligatoriu un conţinut cu totul rău. în acest caz, onoarea rămîne, îndeosebi în reprezentări dramatice, un subiect absolut rece şi mort, întrucît atunci scopurile ei nu ex-
f»rimă un conţinut esenţial, ci numai o subiectivitate abstractă. nsă numai un conţinut în sine substanţial posedă necesitatea şi se lasă explicat în multipilele lui legături conform acseteia, înfăţişiîndu-se ca necesar conştiinţei. Această lipsă de conţinut mai adine iese in evidenţă cu deosebire cînd sofistica reflexiei introduce în cuprinsul noţiunii de onoare elemente accidentale şi lipsite de importanţă în ele însele şi care sânt în legătură cu subiectul. Atunci niciodată nu lipseşte materialul, căci sofistica analizează cu mare subtilitate de discernământ multe laturi cu totul indiferente luate în sine, putând fi astfel descoperite şi constituite ca obiecte ale onoarei. Mai ales spaniolii au dezvoltat în poezia lor dramatică cazuistica aceasta a reflexiei asupra unor anumite aspecte ale onoarei, punîndu-le, sub formă de raţionamente, în igura eroillor onoarei lor. Astfel, de exemplu, fideli -litatea soţiei poate fi examinată piînă în cele mai mici amănunte, putînd să devină obiect al onoarei deja simpla bănuială a altora, ba şi simpla posibilitate a unei astfel de suspiciuni, chiar şi atunci cînd bărbatul ştie că bănuiala este falsă. Gînd acest ifapt duce la conflicte, desfăşurarea acestora nu produce nici o satisfacţie, fiindcă nu avem nimic substanţiali în faţa noastră şi, din această cauză, în locul liniştirii pe care o oferă un conflict necesar nu putem scoate din aceştia deoît un penibil sentiment de micşorare. Adesea şi în dramele franceze onoarea seacă, abstractă pentru sine, este ceea ce trebuie să constituie interesul principal, *Alarcos* al domnului Friedrich von Schlegell se reduce x„ i'«) însă în şi 'mai mare măsură la acest element rece ca gheaţa şi mort : eroul îşi ucide soţia nobilă şi iubitoare. De ce ? De dragul onoarei ! Iar această onoare constă în faptul că el se poate căsători ou fiica regelui, pentru care nu

nutreşte nici o pasiune, devenind astfel ginere al regelui. Acesta este un patos de dispreţuit şi o proastă închipuire ce-şi dă aere ide ceva superior şi nemărginit.
b) Dar, întrucît onoarea nu este numai o aparenţă î n mine însumi, ci trebuie să existe şi în reprezentarea şi în recunoaşterea celorlalţi, cărora, la rîndul Ilar, le este îngăduit să pretindă în aceeaşi măsură recunoaşterea onoarei lor, onoarea este ceea ce e absolut of ensabil. Căci depinde exclusiv de liberul meu arbitru csît de departe şi referitor la ce vreau să-mi extind pretenţiile. Cea mai mică greşeală poate prezenta, sub acest raport, însemnătate pentru mine ; şi cum omul se găseşte, în mijlocul realităţii concrete, în celle mai variate raporturi cu mii de lucruri, iar cercul celor pe care dl ile poate considera ca ale sale şi în care îşi poate aşeza onoarea sa el îl poate lărgi la infinit, şi date fiind şi independenţa indivizi-

lor şi marea lot singularizare — aceasta implicată de asemenea în principiul onoanei —, confllictdle şi certurile nu mai au sflîr-şit. De aceea îşi iciînd este vorba de ofensă, ca în general tiînd este vorba de onoare, nu are importanţă conţinutul cu privire la care trebuie să mă simt ofensat, deoarece ceea ce este negat priveşte personalitatea care işi-a însuşit un astfel de conţinut şi care se consideră atacată acum e a, ca acest punct ideal şi infinit.
c) în felul acesta, orice ofensă adusă onoarei este privită ca ceea ce este în sine însuşi infinit şi, în consecinţă, nu poate fi reparat dedîit numai pe cale infinită. Fără îndoială, există şi multe grade de jignire şi tot atît de multe grade de satisfacţii. Dar ceea ce, în acest care, consider în general drept ofensă, în ce măsură vreau să mă simt ofensat îşi să pretind satisfacţie, (X,. 177) aceasta depinde iarăşi de liberul meu arbitru subiectiv, care are dreptul să meargă pînă la cea mai scrupuloasă ireflexie şi la cea$_t$ mai ascuţită susceptibilitate. Atunci oînd este vorba de o astfel de satisfacţie ce se pretinde, cdl ce a ofensat trebuie apoi să fie recunoscut om de onoare, întocmai ca mine însumi. Fiindcă vreau recunoaşterea onoarei mele din partea altuia ; dar, pentru a avea onoare pentru el şi prin el, el trebuie să treacă dl însuşi în ochii mei drept om de onoare, adică, indiferent de ofensa pe care mi-a adus-o şi de duşmănia mea subiectivă faţă de el, dl trebuie să fie considerat de mine infinit în personalitatea lui. Există deci an principiul onoarei o determinaţie fundamentală, conform căreia nimănui nu-i este îngăduit prin acţiunile sale să acorde cuiva vreun drept asupra sa îşi, din această cauză, orice ar fi făcut sau Gomis dl vrea să fie considerat, după, ca şi înainte de aceasta, ca un infinit neschimbat si isă fie luat şi tratat în această calitate a sa.
Dar cum onoarea, cu confllictdle şi satisfacţiile ei, se bazează în această privinţă pe independenţa personală, care nu se ştie pe sine limitată prin nimic, ci acţionează prin ea însăşi, constatăm că aici iese din nou la suprafaţă ceea ce constituia mai întîi o determinaţie fundamentală la figurile eroice ale idealului, adică neatârnarea individualităţii. în onoare nu avem însă numai fidelitate faţă de sine însuşi şi acţiune pornind din sine însuşi, ci independenţa este aici legată cu reprezentarea d e-s ip r e sine însuşi, îşi toomai această reprezentare constituie conţinutul propriu-zis al onoarei, îneît în ceea ce esite exterior

şi dat eajşi reprezintă ceea ce esite al isău şi în acesta pe sine conform întregii sale subiectivităţi. Prin urmare, onoarea esite independenţa reflecta t ă în sine, care are ca esenţă a ei numai această refleotare, lăslînid absolut la voia întâmplării dacă conţinutul ei esite ceea ae este în sine însuşi moral şi necesar sau dacă este ceea ce e accidental şi lipsit de însemnătate.

2. IUBIREA (X,. mi

Al doilea sentiment care joacă ral preponderent în reprezentările artei romantice este iubirea.
a) Dacă 'în onoare, aşa cum se reprezintă ea pe sine în absoluta ei i n d ie ip e n d e n ţ ă, subiectivitatea personală constituie detenminaţia fundamentală, în iubire, din contră, valoarea supremă este dărui ir ea de sine a subiectului unui individ de cetlălalt sex, abandonarea conştiinţei sale independente şi a existenţei sale pentru sine izolate, care se vede nevoită să posede numai în conştiinţa altuia propria sa cunoaştere despre sine. Sub acest raport, iubirea şi onoarea se opun una celeilalte. Dar şi invers : putem considera iubirea şi drept realizare a ceea ce este deja cuprins în onoare, lîntruoît onoarea simte nevoia să se vadă recunoscută, să vadă primită infinitatea persoanei într-o altă persoană. Această recunoaştere este numai atunci adevărată şi totală oînd nu este respectată de alţii numai în abstract personalitatea mea, sau într-un caz concret izolat îşi, prin aceasta, limitat, ci atunci cîmd eu cu toată subiectivitatea mea, cu tot ceea ce este ea ;şi conţine «a, eu — ca acest individ aşa cum a fost, este şi va fi — pătrund conştiinţa altcuiva şi constitui voinţa sa propriu-izisă, ştiinţa sa, năzuinţdle sale

şi ceea ce el posedă. Atunci acest altcineva nu trăieşte dedît în mine, după cum eu nu exist dedît iîn el. Amlîndoi numai în această unitate împlinită sînt pentru ei înşişi şi-şi aşază în această identitate tot sufletul Iar şi toată lumea iior. în această privinţă, aceeaşi infinitate interioară, a subiectului atribuie iubirii importanţa pe care o are ea pentru arta romantică, o importanţă care este mărită şi mai mult prin bogăţia superioară pe care o comportă conceptul iubirii.

Apoi, iubirea nu se bazează pe reflexiile şi cazuistica intelectului, aşa cum poate fi adesea cazul la onoare, ci îşi are originea în sentiment şi, dat fiind faptul că aici intervine şi deose- x«. "•*

birea de sex, ea constituie totodată şi baza relaţiilor naturale spiritualizate. Totuşi, ea devine aici esenţială numai prin faptul că subiectul, cu interiorul său, cu infinitatea în sine a sa, se contopeşte cu această relaţie. Această pierdere a conştiinţei sale în conştiinţa altuia, această aparenţă de lipsă de egoism şi altruism, datorită căreia subiectul se regăseşte pe sine şi devine eu, această uitare de sine — înot cel ce iubeşite nu există pentru sine, nu trăieşte şi nu e îngrijorat pentru sine, ci-şi găseşte rădăcinile existenţei sale în allitull şi totuşi tocmai în acest altul bucurîndu-se cu totul de sine însuşi — constituie infinitatea iubirii. Şi ceea ce e frumos este cu deosebire faptul că acest sentiment nu rămîne numai impuls şi sentiment, ci faptul că imaginaţia îşi plăsmuieşte lumea sa în raport cu acest sentiment, transformînd in decor al lui tot restul, tot ce aparţine altfel, ca interese, împrejurări, scopuri, existenţei reale şi vieţii ; imaginaţia înglobează totul în acest cerc, atribuin-* du-i valoare numai sub acest raport. Cu deosebire în caracterele feminine apare iubirea în forma ei cea mai frumoasă ; deoarece pentru caracterele feminine această dăruire de sine, această abandonare este punctul suprem, întrucât ele concentrează întreaga lor viaţă spirituală şi reală în acest sentiment şi tot de la el plecînd o desfăşoară ; numai în acest sentiment găsesc ele un punct de sprijin aii existenţei, iar cînid vântul! nenorocirii se abate asupra acestuia, ele dispar ca lumina pe care o stinge primul suflu mai aspru. — în forma acestei infinităţi subiective a sentimentului nu este întâlnită iubirea în arta clasică, şi aici ea apare în -general numai ca un moment secundar pentru reprezentarea artistică, sau numai sub aspectul plăcerii sensibile. în Homer, fie că nu se pune prea mare greutate pe acest sentiment, fie că se înfăţişează în forma lui cea mai demnă drept căsnicie în cercul vieţii de famillie, cum apare iubirea în figura Penelopei ; ca îngrijorare a soţiei şi a mamei, la Andromaca, sau în alte relaţii morale. Dimpotrivă, legătura lui Paris ou Elena este recunoscută drept imorală şi drept cauză a groazelor şi lipsurilor războiului troian ; iar iubirea lui Ahile pentru Bri-zeis nu are profunzime de sentiment şi interioritate, deoarece Brizeis este o sclavă la discreţia voinţei eroului. în odele poetei Safo, (fără îndoială, limbaj ui iubirii se potenţează în însufleţire lirică, dar este mai mult căldura mistuitoare a sângelui ce-si găseşte în ele expresie decît intimitatea inimii şi a sufletului subiectiv. Pe de altă parte, an micile şi graţioasele cîntece ale

lui Anacreon iubirea este o plăcere senină, generală. Fără infinitele suferinţe, fără a pune stăpîrie pe întreaga existenţă, fără a deveni devotament pios al unui suflet qpresat care se topeşte în tăcere, ea se îndreaptă veselă spre plăcerea nemijlocită ca spre un lucru nevinovat, ce se aranjează aşa sau altfel şi în legătură cu care infinita importanţă de a iubi tocmai această fată *şi* nu pe alta este tot atît de puţin luată în considerare pe cât de puţin se ţine seama de părerea călugărească de a renunţa cu totul la relaţia sexuală. Marea tragedie a celor vechi de asemenea nu cunoaşate pasiunea iubirii în înţelesul ei romantic. Mai ales la Esrahil şi la Sofodle ea nu revendică pentru sine interes esenţial. Deoarece, deşi Antigiona este destinată lui Hemon de soţie, iar acesta se angajează în faţa tatălui său să îngrijească de Aratigona, ba chiar se sinucide din cauza ei fiindcă nu e iîn stare s-o salveze, totuşi în faţa lui Greon el nu invocă decât motive obiective şi nu puterea subiectivă a pasiunii sale, pe care el nici nu o simte în felul unui îndrăgostit modern interiorizat, în *Fedra,* de exemplu, Euripide deja tratează iubirea drapt un patos mai esenţial, dar şi aici ea se înfăţişează ca rătăcire criminală a sângelui, ca patimă a simţurilor provocată de Venus care vrea să-d piardă pe Hippolit fiindcă nu vrea să-i aducă sacrificii. Tot astfel *Venus* de la Vţillţa Medici este, fără îndoială, o imagine plastică a iubirii, împotriva graţiei căreia -şi a elaborării figurii nu se poate spune; nimic, dar din care lipseşte cu desăvârşire expresia interiorităţfj*#ş* cum o pretinde arta romantică. Acelaşi caz îll avem în ppelfet romană, unde iubirea, după dispariţia republicii îşi a severităţii vieţii morale, se înfăţişează mai mult sau mai puţin ca plăcere a simţurilor. Dimpotrivă, pe Petrarca, deşi el însuşi îşi-a considerat sonetele drept joc, înte-meindu-işi

gloria pe poeziile şi operele latine, l-a făcut nemuritor tocmai acea iubire produs al imaginaţiei, care, sub cerul Italiei, în căldura sufletului umblat în şcoala artei, se înfrăţea cu religia. înălţarea lui Dante a plecat şi ea de la iubirea lui pentru Beatrice, iubire care la el s-a transfigurat apoi în iubire religioasă, în timp ice vitejia şi îndrăzneala lui s-au ridicat pînă la puterea unei concepţii religioase despre artă prin care s-a făcut — ceea ce nimeni n-ar fi cutezat — judecător universal peste oameni, aşezîndu-i în iad, în purgatoriu şi în rai. Ca imagine opusă acestei elevaţii, Boocaocio reprezintă iubirea în parte oa pasiune violentă, în parte ca uşuratică de tot, lipsită de moralitate, în timp ce înfăţişează înaintea ochilor, în variatele lui

nuvele, moravurile epocii îşi ale ţării sale. în cântecele trubadurilor germani, iubirea se înfăţişează plină de sentiment, delicată, fără bogăţie imaginativă, jucăuşă, melancolică, monotonă, uniformă. La spanioli ea se prezintă plină de fantezie în expresie,. cavalerească, uneori subtilă în descoperirea şi apărarea drepturilor şi îndatoririlor ei, ca o chestiune personală de onoare, dar şi aici exaltată şi în suprema ei strălucire. Mai tiîrziu, la francezi, iubirea devine, dimpotrivă, galantă, înclinând mai mult spre vanitate, devine un sentiment transformat în poezie, adesea • foante spiritual, cu ajutorul unei sofistici ingenioase ; apoi, oînd plăcere senzuală fără pasiune, cînid pasiune lipsită de plăcere, sentiment şi susceptibilitate sublimate, încărcate de reflexie. — (X,. 182) j)i$_{ai}$. trebuie să întrerup aceste indicaţii, pentru dezvoltarea cărora nu este loc aici.

b) Mai precis, interesul profan prezintă, în general, două (laturi, întruoît de o parte se află lumescul ca atare : viaţa familiară, legăturile cu statul, societatea civilă, legea, drepturile, moravurile etic, iar faţă de aceaistă existenţă ca atare fermă iubirea încolţeşte în sufletele mai nobile, mai pasionate, această religie profană a inimilor care, când se uneşte ân fel *şi* chip cu religia, cînd o aşază jpe aceasta mai prejos de ea, uitând de ea ; şi, întrucât iubirea face din sine unica problemă esenţială a vieţii, ba problemă unică şi supremă, ea se poate decide nu numai să renunţe la toate şi să fugă în pustie cu persoana iubită, ci, în forma ei extremă — se înţelege, lipsită de frumuseţe — ea poate merge pînă la sacrificarea neliberă, servilă, neruşinată a demnităţii omului, ca, de exemplu, în *Kătchen von Heilbronn.* însă, din cauza acestei separări, scopurile iubirii nu pot fi înfăptuite .în realitatea concretă fără conflicte, deoarece alături de iubire îşi afirmă pretenţiile şi drepturile şi celelalte reiaţii ale vieţii, putînd leza astfel atotstăpînitoarea pasiune a iubirii.

a) Primu 1 şi cel mai frecvent conflict pe care trebuie să-d menţionăm (în această privinţă este conflictul dintre onoare şi iubire. Anume, onoarea are la rîndul ei acelaşi caracter infinit ca şi iubirea şi poate primi un conţinut care se aşază ca o piedică absolută în calea iubirii. Onoarea poate impune obligaţia de a sacrifica iubirea. De exemplu, din anumite puncte de vedere ar fi contrară onoarei unei pături sociale suspuse iubirea pentru o fată aparţinând unei pături sociale de jos. Deosebirea dintre clase este dată în firea lucrurilor şi e

necesară. Dar aîmd viaţa socială nu este încă regenerată prin conceptul infinit al adevăratei libertăţi, 'în care poziţia socială, profesiunea etc. siînt detenminate de către subiect ca atare şi de libera lui alegere, atunci, pe de o parte, tot natura, adică naş- $_{(X_2}$ i8s terea, este aceea care indiică mai mult sau mai puţin omului poziţia lui fermă ; pe ide ailtă parte, deosdbirille ce se nasc prin aceasta siînt în plus menţinute de onoare ca absolute şi infinite, **întrucât** ea face din propria-i poziţie socială chestiune de onoare. 3) Dar, în a (1 doilea r î n d, înseşi puterile s u b -s t a n iţ i a l e, veşnice, adică interesele statului, iubirea de patrie, obligaţiile familiare etc, pot ajunge în conflict cu dragostea şi să-i interzică realizarea. Acesta este un conflict preferat cu deosebire în realizările artistice moderne, în care relaţiile obiective alle vieţii s-au dezvoltat deja îşi-işi afirmă valabilitatea. Gonside-rată ea însăşi, ca un drept important al sufletului subiectiv, iubirea este qpusă aici altor drepturi şi obligaţii, fie în sensul că inima respinge aceste obligaţii, cansidenîndu-ile subordonate, fie că le recunoaşte, ajungtînd în conflict cu puterea propriei sale pasiuni. *Fecioara din Orleans,* de exemplu, se bazează pe acest din urmă conflict.

y) (î n al treilea rînd însă, pot fi în general relaţii şi piedici exterioare care se ridică împotriva iubirii : mersul obişnuit all lucrurilor, proza vieţii, cazuri de nenorocire, pasiuni, prejudecăţi, îngustimea de spirit tşi egoismul altora, întâm-plări de tot felul. Aici intervin apoi multe elemente unîte, îngrozitoare, infame, întrucît răutatea, grosolănia şi sălbăticia altor pasiuni sînt cele oare se pun în calea delicatei frumuseţi sufleteşti a iubirii. Mai cu seamă în drame, povestiri şi romane moderne întâlnim adesea astfel de conflicte exterioare, care interesează îndeosebi prin faptul că ne fac să participăm la

suferinţele, speranţele, perspectivele distruse ale celor ce iubesc fără noroc şi care urmăresc să ne mişte sau să ne satisfacă printr-un deznodămînt bun sau rău ori, în general, numai să ne distreze. x,. IM Dar acest fel de conflicte, bazate numai pe accidentalitate, aparţin unei categorii inferioare.

c) Sub toate aceste aspecte, iubirea posedă în ea, fără îndoială, o mare calitate, înhrucît ea nu rămîne în general numai înclinare sexuală, ci, în dragoste, **un** suflet bogat, frumos, nobil se dăruieşte pe sine şi, pentru unirea cu altul, trăieşte, e activ, viteaz, gata de jertfă etc. Iubirea romantică îşi are însă în ace-

laşi timp şi marginea ei. Anume, ceea ce lipseşte conţinutului ei este universalitatea existentă în sine şi pentru sine. Ea este numai sentimentul (personal al subiectului individuali, sentiment ce nu se arată determinat de interesele eterne şi de conţinutul obiectiv all existenţei omeneşti, de familie, de scopuri politice, de patrie, de obligaţii profesionale şi de ale poziţiei sociale, de ale libertăţii şi religiozităţii, ci este plin numai de eul propriu, eu care vrea să primească înapoi sentimentul, răsfrânt de alt eu. Acest conţinut al intimităţii — ea însăşi încă formală — nu corespunde cu adevărat totalităţii ce . trebuie să fie în sine un individ concret. în familie, în căsnicie, în sfera obligaţiilor, în stat, sentimentul subiectiv ca atare şi unirea ce decurge din el, unire cu acest individ şi cu nici unul altul, nu formează principalul lucru despre care poate fi vorba, în iubirea romantică însă, totul se învîrteşte în jurul faptului că acesta o iubeşte tocmai pe aceasta, şi aceasta pe acesta. De ce este tocmai acesta ori aceasta, îşi are unicul temei în particularitatea subiectivă, în întâmplarea liberului arbitru. Fiecăruia îi pare iubita sa, precum şi acesteia iubitul său, drept cea mai frumoasă, respectiv drept cal mai extraordinar, cum nu oste nici una şi nici unul în lume, cu toate că alţii ar putea să-i găsească foarte obişnuiţi. Dar tocmai pentru că toţi, sau totuşi mulţi, fac această excludere şi nu este iubită însăşi Afrodita, unica, ci, dimpotrivă, pentru fiecare iubirea sa este 185) Afrodita, ba chiar mai mult, se constată că multe siînt acelea care sânt la fel de preţuite, după cum, de fapt, fiecare ştie că există îm lume multe fete drăguţe şi bune, fete admirabile, care toate, sau totuşi cele mai multe, îşi găsesc iubiţii, adoratorii, bărbaţii Ier, iar acestora dle le par frumoase, virtuoase, demne de a fi iubite etc. A da preferinţă absolută de fiecare dată numai uneia şi toormai acesteia este deci o chestiune pur privată a **inimii** subiective şi a particularităţii sau a singularizării subiectului, iar nemărginita încăpăţânare de aşi afla viaţa, suprema sa conştiinţă, cu necesitate şi exidlusiv în aceasta se dovedeşte a fi un arbitru infinit al necesităţii. Fără îndoială, în această poziţie sînt recunoscute libertatea superioară a subiectivităţii şi dreptul ei absolut de alegere, libertatea de a nu fi supusă pur şi simplu, ca Fedra lui Euripide, unui patos, unei zeităţi ; dar din cauza voinţei absolut individuale din care purcede, alegerea se înfăţişează în acelaşi timp drept egoism şi încăpăţînare a particularităţii.

Djn această cauză conflictele iubirii, îndeosebi când ea este arătată iluptînd împotriva unor interese substanţiale, păstrează totdeauna c latură de aacidentalitate şi de neîndreptăţire, subiectivitatea ca atare fiind aceea care, cu pretenţiile ei nevalabille în sine şi pentru sine, se opune la ceea ce, dată fiind propria sa esenţialitate, trebuie să pretindă să fie recunoscut. Indivizii înaltei tragedii a celor vechi : Agamemnon, iGlitemnestra, Oreste, Ediip, Antigona, Creon etc, au desigur ,şi ei un scop individual, dar substanţialul, patosul ce-i mână, fiind conţinut al acţiunii loi. este justificat în mod absollut şjjoamajpgnţru_acest motiv şi prezintă j J i îi it L EkT ăţâT şjjjpgt_

zintă ej Jm sine însuşi interes generaL EkT aceea [a]J[UI]%[e] dincauza faptei for nici nu ne impresionează fiindcă este o soartă nefericită, ci pentru că e o nenorocire__care în acelaşi timp îi onorează în chip absollut, întrudît (ţătosuT)care nu se linişteşte pînă ce n-a primit satisfacţie are un conţinut ca atare necesar. Dacă păcatul Glitemnestrei nu este pedqpsit în acest caz concret, dacă ofensa pe care o suferă Antigona ca soră nu este reparată, aceasta este o nedreptate în sine. Insă aceste suferinţe ale iubirii, aceste speranţe care nu se realizează, în generali această stare de îndrăgostit, aceste dureri nesfârşite pe oare le simte cel ce iubeşte, această fericire fără margini pe care acesta şi-io reprezintă nu siînt interese generale în de însele, ci sînt ceva cenl priveşte numai pe el. Desigur, fiecare om are o inimă pentru iubit şi dreptul de a deveni fericit prin iubire, dar cînd dl nu-şi atinge ţinta aici, tocmai în cazul acesta, în cutare ori cutare împrejurări, în 'legătură tocmai cu această fată, prin aceasta nu se face nici o nedreptate ; deoarece nu este nimic necesar în faptul ca dl să aibă capricii tocmai privitor la ajceastă fată ; iar moi ne vedem nevoiţi, prin urmare, să arătăm interes pentru suprema formă de accidentalitate, pentru arbitrarul subiectivităţii care nu are nici o lăngime şi nici o generalitate. De aici răceala ce ne

pătrunde la reprezentarea unei astfel de pasiuni, în ciuda căldurii acesteia.

3. FIDELITATEA

Al treilea moment ce devine important pentru subiectivitatea romantică în cercul ei lumesc este f iid eil i t atea. Dar prin fidelitate nu trebuie să înţelegem aici nici faptul de a te ţine consecvent şi ferm de promisiunea de dragoste o dată făcută

nici soliditatea prieteniei, al cărei cel mai frumos model era considerat la antici prietenia dintre Ahile îşi Patroclu şi prietenia şi mai strânsă dintre Oreste şi Pilade. Prietenia în înţelesul acesta all cuvântului îşi are îndeosebi tinereţea ca teren şi timp a)l său. Fiecare om trebuie să-şi parcurgă pentru sine calea vieţii, să-şi elaboreze o rqalitate şi s-o păstreze. Dar, cînd indivizii trăiesc încă într-o stare nedetenminată a intereselor lor reale, tinereţea este epoca în care ei se ataşează unul de altul, legîndu-ise atît Xj, 187) je strâns într-un fel unic de a simţi, într-o unică voinţă şi activitate, înot în chipul acesta fiecare întreprindere a unuia devine totodată întreprindere a celuilalt. Acest lucru nu se mai întâmplă în prietenia dintre băfbaţi. 'Relaţiile bărbatului îşi urmează pentru sine calea lor şi nu pot fi realizate în comu-• niune atît de strânsă cu un altul încît unul să nu poată sărvârşi nimic fără cellălMt. Bărbaţii se întîlnesc şi se separă, interesele şi treburile lor se despart şi se unesc, intimitatea simţirii, a principiilor, liniile generale de direcţie rămiîn, dar aceasta nu este prietenia tinereţii, unde nici unul nu hotărăşte şi nu începe ceva ce n-ar deveni în chip nemijlocit o chestiune care-iî priveşte şi pe celălalt. în esenţă, iţine de principiul vieţii noastre mai profunde f ap tuli că, în general, fiecare are grijă de sine, adică fiecare este el însuşi icapabil în sfera realităţii care-l priveşte.

a) Dar dacă în prietenie şi în iubire fidelitatea este fidelitate numai între egali, cea de care trebuie să ne ocupăm aici este fidelitate faţă de un superior, faţă de un s t ă p î n. Un gen asemănător de 'fidelitate întâlnim dejia la antici în fidelitatea servitorilor faţă de familie, faţă de casa stăpânului lor. în privinţa aceasta, cel mai frumos exemplu ni-l oferă porcarul lui Ulise, care se chinuieşte noaptea şi pe furtună să-i păzească poneii, e plin de îngrijorare pentru stăpînul său, căruia îi dă ajutor credincios şi la slînşit, împotriva peţitorilor. Imaginea unei fidelităţi tot atît de impresionante ne-o înfăţişează Shakespeare în *Regele Lear* (actul I, scena IV) — care însă devine aici cu totul o chestiune de dispoziţie sufletească — , unde Lear îl întreabă pe Kent, care vrea să-i servească : „Mă Cunoşti, omule?"' — „Nu, stăpâne !, îi răspunde Kent, dar dv. aveţi în figură ceva ce mă face să vă numesc, bucuros, domn"'. — Aceasta deja se apropie mult de tot de ceea ce urmează să arătăm aici că este fidelitatea romantică. Deoarece fidelitatea pe treapta unde ne afllăm acum nu este credinţa sclavilor şi a slugilor, care poate.,

desigur, fi frumoasă şi mişcătoare, dar căreia îi lipsesc libera x«, i88 neatârnare a individualităţii şi scopuri şi acţiuni proprii, fiind, în consecinţă, de ordin inferior.

Dimpotrivă, aici este vorba de fidelitatea ide vasal proprie cavalerismului, în care, cu tot devotamentul său -faţă de un superior : principe, *rege,* împărat, subiectul îşi păstrează, ca moment .absolut hotărâtor, libera sa rezemare pe sine însuşi. Fidelitatea constituie un principiu aitât de lînalt în cavalerism ifiindcă în ea rezidă principalul cheag al unei comunităţi şi al orânduirii ei sociale, cel puţin în faza iniţială, de naştere a acesteia.

b) Scopul mai plin de conţinut ce iese în evidenţă prin această nouă unire a indivizilor nu este însă patriotismul ca interes obiectiv şi igenerall, ci este legat numai de un subiect, de stăpînul feudal ; şi, din această cauză, acest scop este, iarăşi, condiţionat de onoarea proprie, de avantajul particular, de părerea subiectivă. în strălucirea ei cea imai mare apare fidelitatea într-o lume exterioară informă, grosolană, unde nu domnesc dreptul şi legile. In cuprinsul unei astfel de realităţi lipsite de legi, cei mai tari şi ornai proeminenţi apar ca centre ferme, ca principi şi conducători, iar lor li se alătură alţii, prin liberă hotărâre. O astfel de relaţie s-a dezvoltat apoi mai târziu, devenind o legătură ilegală a feudalismului, unde însă fiecare vasal îşi păstrează pentru sine îşi drepturile, şi privilegiile sale. Dar principiul fundamental pe care se sprijină conformi originii iui întregul edificiu este libera alegere atît în ce priveşte subiectul de care depinde vasalul, cît şi perseverenţa în această dependenţă. Astfel, caracterul cavaleresc al fidelităţii ştie să salvgardeze foarte bine proprietatea, dreptul, independenţa personală şi onoarea individului, fără isă fie, clin cauza aceasta, recunoscută drept obligaţi e propriu-zisă, ce ar trebui satisfăcută şi împotriva voinţei accidentale a subiectului. Dimpotrivă, fiecare individ face să depindă dăinuirea fidelităţii şi, prin aceasta, şi (x2, i89 existenţa orânduirii generale de plăcerea, de înclinaţia şi de

felul lui personal de a vedea. —
c) Pentru acest motiv, fidelitatea şi supunerea faţă de domnul feudal pot ajunge foarte uşor în conflict cu pasiunile subiective, cu susceptibilitatea onoarei, cu sentimentul de a fi fost ofensat, cu iubirea şi cu alte forme interioare şi exterioare ale aceidentalităţii. în felul acesta, fidelitatea devine ceva foarte precar. De exemplu, un cavaler oarecare este fidel principelui
[X,. 190)

său, dar prietenul său ajunge în confilkt cu principele. Prin urmare, deja aici i se pune problema alegerii între cele două fidelităţi, îşi îndeosebi dl poate să-si fie fidel lui însuşi, onoarei sale şi intereselor sale. Cel imiai frumos exemplu de un astfel' de conflict îl găsim în *Cid.* Acesta este credincios regelui, şi tot aşa şi sieşi. Gînd regele acţionează just, Cid ffl sprijină, dar, oînd principele face o nedreptate sau oînd Gid este ofensat, dl îi retrage ajutorul imare pe care i l-ar ifi dat. — Şi raporturile dintre Garol cell Mare şi seniorii lui sânt de aceeaşi natură. Legătura dintre aceştia şi Carol este o legătură de suzeranitate şi ide ascultare, cam oa aceea pe care am constatat-o deja între Zeus îşi 'ceilalţi zei : 'comandantul porunceşte, strigă, ceartă, dar indivizii independenţi îşi puterniici i se opun cum ;şi icînd le place, însă în felul cel imai exaot şi imai graţios totodată se arată est de uşor de desfăcut şi cît de slabă este această legătură în „Reineke Fuchs". întomnai cum ,în acest poem imai marii imperiului nu ise iservesc deoît pe ei înşişi şi independenţa lor, tot aşa în evuil mediu principii îşi cavalerii germani nu ise simţeau bine cînd erau nevoiţi isă facă ceva pentru imperiu ca întreg şi pentru împăratul lor, şi lucrurile se prezintă ca şi cînd evul mediu ar ifi atît de preţuit tocmai fiindcă, în «condiţiile proprii lui, fiecare era justificat şi considerat ca om de onoare când ceda liberului său arbitru, lucru care n-iar fi putut să-i fie îngăduit în cadiele unei vieţi ide **stat** raţional organizate.
Pe itoate aceste trei 'trepte, onoare, iubire şi fidelitate, baza o constituie independenţa subiectului lîn sine, sufletul, care se deschide însă *ia* faţa unor interese tot imai largi îşi imai bogate, rămînînid lîn mijlocul lor împăcat cu sine. Aici aparţine în arta romantică cea mai frumoasă porţiune a cercului ce se găseşte în sfera religiei ca atare. Scopurile privesc omenescul cu care cel puţin, într-o anumită privinţă, noi putem simpatiza, anume în ce priveşte libertatea subiectivă, şi nu constatăm că materialul si 'modul lui de a fi rqprezentat s-ar afila lîn conflict cu conceptele noastre, aşa cum este caziUl unde şi unde (în domeniul religios. Dar acest sector poate ifi adus în 'multiple legături şi cu 'religia, încât acum interesele religioase se împletesc cu cele ale cavalerismului laic, ca, de exemplu, aventurile cavalerilor mesei rotunde în cursul căutării sfântului Graal. Prin această împletire slînt apoi introduse multe elemente în parte, mistice şi fantastice, iar lîn parte alegorice, în poezia cavalerismului. Tot astfel însă domeniul lumesc al iubirii, aii onoarei, al fidelităţii

poate fi înfăţişat în chip cu totul independent de cufundarea în scopuri îşi feluri de a vedea religioase şi să înfăţişeze intuitiv numai mişcarea sufletului în interiorul subiectivităţii **lui** profane. — Dar ceea ce-i ilipseşte treptei despre care este vorba acum este umplerea acestei **inferiorităţi** cu conţinutul concret al relaţiilor, caracterelor, pasiunilor umane şi, în general, ale existenţei reale. -Faţă de această varietate sufletul în sine infinit rămlîne încă abstract *şi* formali, primind din acest motiv însărcinarea să încorporeze în sine şi acest imaterial mai vast şi să-l prezinte elaborat în mod artistic.

OC* mr CAPITOLUL AL III-LEA

INDEPENDENŢA FORMALĂ A PARTICULARITĂŢILOR INDIVIDUALE

Aruncând o privire înapoi asupra celor expuse pînă acum, constatăm -că am tratat în primul rând -- despre subiactivitate în cercul ei absolut, adică despre conştiinţă în procesul ei de conciliere cu Dumnezeu, proces general lall **spiritului** care se împacă cu sine. Caracterul abstract al acestui proces consta aici în faptul că, .sacrificând lumescul, naturalul şi omenesicul ca atare — chiar îşi atunci când acestea erau morale, şi deci îndreptăţite —, sufletul se retrăgea în sine, pentru a găsi mulţumirea numai în careul pur al spiritului. — în al doilea r î n d, iară a înfăţişa negativitatea implicată în amintita împăcare, subiectivitatea omenească a devenit desigur, pentru sine şi pentru alţii, afirmativă, dar conţinutul acestei infinităţi, laice ca atare, a fost numai independenţa personală a onoarei, intimitatea iubirii şi serviabilitatea **fidelităţii,** conţinut care se poate prezenta, fără îndoială, în relaţii diverse, într-o mare varietate şi gradaţie ale sentimentului şi pasiunii, în cuprinsul unor mari schimbări alle împrejurărilor exterioare, dar care, înăuntrul acestor cazuri, înfăţişează tot numai acum menţionata independenţă a subiectului şi intimitatea lui. — Al treilea punct ce ne rămîne să-l tratăm aici acum este

felul în care poate intra în forma romantică a artei celălalt material al existenţei omeneşti, conform interiorului şi exteriorului lui : natura şi concepţia des-$_s$ i9°) P$^{re\ ea}$ precum şi semnificaţia ei pentru suflet. Prin urmare, aici este vorba de lumea particularului, ia existenţei concrete în general, care devine liberă pentru sine şi, întrucât nu apare
pătrunsă de religie şi de concentrarea în unitatea absolutului, ea stă pe propriile-i picioare, imişcîndu-se independent în propriul ei domeniu.
De .aceea, în acest al treilea cerc aii formei romantice a artei, materialele religioase şi cavalerismul, cu înaltele lui concepţii îşi scopuri create din interior — cărora *in* realitatea actuală nu le corespunde nemijlocit nimic — au dispărut. Ceea ce, dimpotrivă, îşi găseşte satisfacţie ca ceva nou este setea de însăşi această actualitate şi realitate, mulţumirea cu ceea ce e aici, cu sine însuşi, cu natura finită a omului şi cu ceea ce este mărginit, particular, cu ceea ce are, lîn generali, caracter de portret. Omul doreşte să aibă în preajma sa lînisuşi prezentul, să-d vadă înaintea sa din nou creat de artă, actual şi viu, ca operă umană, spirituală, proprie, deşi cu sacrificarea frumuseţii şi idealităţii conţinutului şi a formei. — După cum am văzut chiar la început, cu conţinutul şi forma ei, religia creştină n-a răsărit din pământul imaginaţiei, cum au răsărit zeii orientali şi greci. Acum, dacă imaginaţia este aceea oare creează din sine semnificaţia pentru a înfăptui unirea adevăratului interior cu forma lui desă-vînşită — şi în arta clasică imaginaţia realizează în fapt această legătură —, dimpotrivă, în religia creştină particularităţile profane alle fenomenelor sînt primate îndată de da început, aşa cum sînt, drqpt moment în ceea ce este de natură ideală, iar sufletul este mulţumit cu felul obişnuit de a fi şi cu caracterul accidental al exteriorului, fără a pretinde frumuseţe. Dar, eu toate acestea, omul este împăcat cu Dumnezeu mai întiîi numai în sine, după posibilităţi ; toţi sînt chemaţi, desigur, să ***se*** mântuiască, dar puţini sînt cei aleşi, iar sufletul pentru care atît împărăţia cerurilor, cât şi împărăţia lumii acesteia, rămân ceva transcendent, se vede nevoit să renunţe în cele spirituale la ceea ce este lumesc şi actual. El [sufletul] pleacă de la o infinit de mare depărtare, de la concepţia că pentru el numai ceea ce a fost mai întîi sacrificat este un „dincoace" **afirmativ** ; această pozitivă regăsire de sine în prezentul său şi voinţa de a ifi în acesta — ceea ce, de aLtfeil, este începutul — formează încheierea dezvoltării artei romantice şi ultima poziţie în care omul se adânceşte în sine şi se concentrează.
în ce priveşte forma pentru acest nou conţinut, am văzut că arta romantică este de la începutul ei împovărată cu opoziţia produsă de faiptul că subiectivitatea infinită este ca atare incompatibilă cu materialul exterior şi trebuie să rămână neoontopită

cu el. Tocmai această opoziţie a celor două laturi ca independente una în faţa celeilalte şi retragerea în sine a interiorului constituie conţinutul noţiunii de romantic. Dezvoltîndu-se în sine, cele două laturi se îndepărtează treptat una de alta, pînă ce, la sfârşit, se separă totali, arătînd prin aceasta că ele trebuie să-işi caute în a 11 c î m p idecîit acela aii artei contopirea lor absolută. Prin această separare laturile devin formale în ce priveşte arta, întrucît ele nu se pot înfăţişa ca un întreg în acea unitate deplină pe care 'le-o da idealul clasic. Arta clasică se găseşte înăuntrul unui cerc de figuri ferme, în cuprinsul unei mitologii desăvârşit elaborate prim artă şi al formelor ei indisolubile. De aceea, după cum am văzut oînd am făcut trecerea la forma romantică a artei, disoluţia clasicului, în afară de domeniul în general mai restrîns al comicului şi satiricului, se produce prin transformarea lui în ceea ce este agreabil sau în imitaţie ce se pierde în erudiţie, în ceea ce este rece şi mort şi care âti cele din urmă degenerează în tehnica neglijentă,şi proastă. Subiectele rămân însă în generai aceleaşi, schimbîndu-şi nuimai modul ÎMI de producere plin de spirit de mai înainte cu o reprezentare tot mai 'lipsită de spirit şi cu o tradiţie exterioară meşteşugărească. Dimpotrivă, mişcarea mai departe îşi încheierea artei romantice este disoluţia **interioară** a însuşi materialului artei care se separă în elementele sale, eliberare a părţilor lui însoţită de creşterea dexiterităţii subiective îşi a artei reprezentării, care se perfecţionează cu atât mai mult, cu oît substanţialul devine mai diluat.
împărţirea mai exactă a acestui din urmă capital o putem face deci în felul următor :
în primul r î n d, avem înaintea noastră independenţa caracterului, însă caracter care e particular, este un individ determinat, închis (în sine, cu lumea lui, cu însuşirile şi scopurile lui particulare.
în al d o i l e a r î n d, acest formalism al particularităţii caracterului are în faţa lui formaţia exterioară a situaţiilor, evenimentelor, acţiunilor. Şi cum intimitatea romantică este în general indiferentă faţă de exterior, fenomenul real se înfăţişează aici liber, pentru sine, nepătruns nici de interiorul scopurilor si

acţiunilor, nici plăsmuit în ifonmă adecvată acestui interior şi, ifădînd să apară, cu felul lui de apariţie lipsit de f.rînă şi de coerenţă, drept spirit de aventură caracterul accidental al complicaţiilor, împrejurărilor, al urmărilor evenimentelor, al modului de executare etc.

în al treilea rînd, se produce în sfârşit separarea laturilor a căror icompletă identitate constituie conceptul ipropriu-zis al artei şi, în consecinţă, şi disoluţia artei însăşi. Pe de o parte, arta trece la reprezentarea realităţii curente ca atare, la înfăţişarea obiectelor aşa cum există ele, cu singularitatea lor accidentală şi cu particularităţile lor, avînd acum interesul de a transforma această existenţă în aparenţă cu ajutorul dexterităţii artei. Pe de altă parte, dimpotrivă, arta se transformă în concepţie îşi reprezentare accidentală şi cu desăviîrşire subiectivă, se converteşte adică în u m o r, ca răsturnare şi dislocare a oricărei obiectivităţi şi realităţi prin iglumă şi joc al felului subiectiv de *a* vedea, şi sfîrşeşte cu puterea productivă a subiectivităţii artistice peste orice conţinut şi orice formă.

1. INDEPENDENŢA CARACTERULUI INDIVIDUAL

Infinitatea subiectivă a omului în sine, de la care am plecat în considerarea fonmei romantice a antei, rămâne detenminaţie fundamentală îşi în sfera despre care este vorba acum. Dar, ceea ce intră ca elemente noi în această infinitate pentru sine independentă, este, pe de o parte, particularitate a-conţinutului ce constituie llumea subiectului, pe de altă parte contopirea nemijlocită a subiectului cu această particularitate a sa îşi cu .dorinţele îşi scopurile ei ; în all treilea rînd, intră ca element nou în această subiectivitate individualitatea vie pe care o formează, delimitându-se în sine, caracterul. De aceea noi nu trebuie să înţelegem aici prin termenul de „caracter" ceea ce înfăţişau, de exemplu, italienii prin măştile lor. Deoarece măştile italiene sânt, desigur, şi anumite caractere, dar ele arată acest mod-detenminat nuimai în forma lui abstractă şi generală, fără individualitate subiectivă, în timp ce caracterele treptei pe care ne găsim sânt fiecare pentru sine un caracter particular, un întreg pentru sine, un subiect individual. Dar, dacă cu toate acestea vorbim aici de formalism şi de natură abstractă a caracterului, aceasta se referă numai la faptul că conţinutul principal, lumea unui astfel de caracter se înfăţişează, pe de o parte, ica o lume limitată, îşi prin aceasta abstnactă, pe de aMă parte ca accidentală. Ceea ce este individual nu este cuprins şi purtat de ceea ce este substanţial şi în sine însuşi îndreptăţit în conţinutul individului, ci de simpla subiectivitate

196)

197)

a caracterului, subiectivitate care, în loc să se sprijine pe conţinutul acum amintit si pe patosul ferm pentru sine, se bazează numai formali pe propria sa independenţă individuală.

Acum, înăuntrul acestui formalism pot fi separate una de cealaltă (două deosebiri principale:

Pe de o parte, avem fermitatea caracterului care se realizează pe sine în chip energic, fermitate ce se limitează la scopuri precise, punînd întreaga putere a unei individualităţi unilaterale în 'realizarea acestor scopuri. Pe de altă parte, caracterul se prezintă ca totalitate subiectivă, dar care rămîne neelaborată în inferioritatea şi în profunzimea nedesohisă a sufletului şi nu este în stare să se exipfli-citeze pe sine şi să se exteriorizeze în chip complet.

a) Prin urmare, ceea ce avem în faţa noastră în primul nînd este caracterul particular, care vrea să fie aşa cum sie el nemijlocit. După cum animal dl e sînt deosebite şi se resemnează să fie astfel, tot aşa şi aici diferitele caractere, al căror cerc şi particularitate rămân accidentale şi nu pot fi ferm limitate prin concept.

a) Iată de ce o individualitate ce se reazemă numai pe sine însăşi nu are intenţii si scopuri jgîndite, scopuri care ar lega-o de un oarecare patos generali, ici ceea ce are, ce face şi ce înfăptuieşte ea le scoate în mod cu totul nemijlocit, fără nici o altă reflectare, din propria sa natură determinată, natură care este aşa cum tocmai este, nedorind să fie întemeiată pe ceva mai înalt, contopită cu acesta şi justificată prin ceva substanţial, ci care se sprijină, neînduplecată îşi neînduplecat pe sine însăşi şi, păstrînd această fermitate, sau se realizează pe sine, sau piere. O astfel de independenţă a caracterului nu poate apărea decît acolo unde nedivinul, omenescul particular ajunge la completa sa valabilitate şi afirmare. Acestui gen îi aparţin în mare parte caracterele lui Shakespeare, la care toomai extraordinara fermitate îşi unilateralitate siînt ceea ce reprezintă trăsăturile îndeosebi demne de admirat. Aici nu este vorba de religiozitate şi de acţiune pornită din împăcarea religioasă a omului cu sine, de iceea ce este .moral ca atare. Dimpotrivă, avem în faţa noastră indivizi independenţi, sprijiniţi numai pe ei înşişi, urmărind scopuri anumite ce sînt numai ale lor, provenind exclusiv din individualitatea lor, scopuri pe care ei le îndeplinesc cu consecvenţa neclintită a pasiunii, fără a mai reflecta în plus şi fără a se raporta la ceea ce e general, ci numai în vederea

satisfacţiei proprii. Mai ales tragediile, cum sînt *Macbeth, Othello, Richard al III-lea* şi altele, au în cuprinsul lor u n astfel de caracter drept subiect principal, înconjurat .apoi die altele mai puţin proeminente şi energice. Astfel, de exemplu, pe Macbeth îl împinge caracterul său spre patima ambiţiei. La început, Macbeth ezită, după aceea însă întinde mâna după coroană, comite omor ca s-o oîştige şi, pentru a o impune, el menge înainte prin toate ororile. Această fermitate lipsită de scrupule, identitatea omului cu sine şi scopul provenit numai din el însuşi îi conferă lui Macbeth un deosebit interes. Nimic nu-l face să şovăie, nici respectul faţă de caracterul sflînt al maiestăţii, nici nebunia soţiei sale, nici faptul! că-l părăsesc vasalii şi nici prăpădul care năvăleşte în viaţa lui ; drepturi cereşti îşi omeneşti, Macbeth nu se dă înapoi faţă de nimic, ici rămîne pe poziţie. Lady Macbeth are un caracter asemănător şi numai o flecăreală mai insipidă a unei critici mai noi a putut s-o considere ca plină de afecţiune. Chiar la prima ei apariţie (actul I, scena V), cînd citeşte scrisoarea lui Macbeth prin oare i se comunică întâlnirea cu vrăjitoarele şi profeţia acestora : „Noroc ţie, Than de Cawdor ! Noroc ţie, care vei fi ,rege !", Lady Macbeth exidlamă : „Eşti Glamis şi Cawdor ; *şi* trebuie să fie ceea ce ţi s-a promis. Dar mi-e teamă de natura ta ; ea este prea plină de laptele blîndeţii omeneşti ca să lapuce pe calea cea mai -scurtă". Ea nu manifestă nici o pllăcere plină de afecţiune, nici o bucurie pentru norocul soţului său, nici o emoţie morală, nici o participare, nici o părere de rău, proprii unui suflet nobil, ci se teme numai ca nu cumva caracterul soţului ei să stea în calea ambiţiei lui. Pe Macbeth însuşi îl consideră însă nuimai drept mijloc ; nici la ea nu mai există apoi işovăire, incertitudine, reflectare, cedare, întocmai ca la Macbeth însuşi ; nu mai e vorba de căinţă, ci numai de abstracţia pură şi duritatea caracterului care pur *şi* simplu duce la îndeplinire ceea ce-i convine, pînă ce, la urmă, ea se prăbuşeşte. Această prăbuşire care cade asupra **Iui** Macbeth venind din afară, după ce a săvîrşit fapta, este în sufletul feminin aii lui lady nebunia. Astfel de caractere sînt şi Richard al III-lea, Othello, bătrîna Margareta şi multe altele la fel ; contrarul naturii mizerabile a unor caractere moderne, al caracterelor lui Kotzebue de exemplu, care par a fi foarte nobile, mari, excelente, dar care lăuntric sînt în acelaşi timp numai nişte ticăloşi. In alte privinţe n-au făcut lucru mai bun nici alţii mai tîrziu, care, totuşi, îl dispreţuiau de sus pe

Kotzebue. Aşa, de exemplu, Heinrkh von Klleist în a sa *Kătchen şi principele de Hornburg,* caractere la care, în loc de consecvenţa fermă a stării de veghe, siînt înfăţişate, ca tot ce e mai înalt şi mai excelent, magnetismul şi somnambulismul. Principele de Hombuing este cel mai jalnic general : când dă dispoziţii este distrat, notează greşit ordinele, în noaptea dinaintea bătăliei se ocupă de lucruri bolnăvicioase, iar ziua, în bătălie, face lucruri nepotrivite. Cu astfel de duplicitate, ruptură şi disonanţă a caracterului ei îşi închipuie că l-au urmat pe Shakespeare ! Dar ei siînt departe de dl, deoarece cairacterdle lui Shakesipeare siînt consecvente cu ele însele, îşi rămîn fidele lor însele şi pasiunilor, iar în ce priveşte ceea ce sînt şi ceea ce li se întâmplă, ele se luptă cu sine numai potrivit felului lor ferm de a fi. — p[1]) Cu oît este însă imai particular caracterul, care îşi este numai lui însuşi credincios, şi prin aceasta se apropie cu uşurinţă de ceea ce este rău, cu atât mai mult trebuie să se afinme pe sine în mijlocul realităţii concrete nu numai împotriva pie-x_t. 199) dicilor ce i se ridică în cale, franiîndu-i realizarea, ci cu atât mai mult este el împins sp»e piere şi prin însăşi această realizare a sa. Anume, în timp ce el se realizează, îl loveşte soarta ce provine din însuşi caracterul determinat, adică pieirea pregătită de el însuşi. Dar desfăşurarea acestui destin nu este numai o dezvoltare ce porneşte din acţiunea individului, ci este în acelaşi timp şi o devenire internă, o dezvoltare a caracterului însuşi cu năvala lui înainte, în sălbăticirea lui, în frîn-gerea sau qpuizarea lui. La greci, la care important este patosul, conţinutul substanţial aii acţiunii, şi nu caracterul subiectiv, soarta loveşte mai puţin lacest caracter determinat, care în cuprinsul acţiunii sale nici nu se dezvoltă în chip esenţial mai departe, ci la sfârşit e ceea ce era el la început. însă pe treapta despre care aste vorba acum continuarea acţiunii este totodată dezvoltarea mai departe a individului în interiorul lui subiectiv şi nu este numai o înaintare exterioară. De exemplu, acţiunea]ui Macbeth se prezintă în acelaşi timp ca o sălbăticire a sufletului lui, cu o consecvenţă care, după ce a fost dată la o parte nehotărârea şi aruncat zarul, nu se mai lasă oprită de nimic. Soţia lui este de la început hotărîtă, în ea dezvoltarea se înfăţişează numai ca anxietate interioară care se potenţează pînă la prăbuşire fizică şi sufletească, pînă la nebunia în care ea se cufundă. Şi aşa se întâmplă cu cele mai multe caractere, cu cele importante şi cu cele neimportante. Fără îndoială, şi caracterele

antice se arată a fi ferme şi se ajunge şi în privinţa lor la conflicte în care nu mai este posibil nici un ajutor, fiind nevoie de intervenţia unui *dens ex machina* pentru a le aplana. Dar această fermitate, cum este, de exemplu, aceea a lui Filoctet, este plina de conţinut şi, în generali, animată de un patos îndreptăţit din punct de vedere moral.

Y) La caracterele ce ţin de cercul despre care este vorba acum, date fiind independenţa individualităţii lor şi natura accidentală a ceea cei propun ele drqpt scop al Iar, nu este pasibilă nici o conciliere obiectivă. Legătura dintre ceea ce sîruţ aceste caractere şi ceea ce li se întâmplă rămîne în (ˣs- ᵐ⁾ parte neprecisă, iar în pante nici pentru ele însele nu este dezlegată întrebarea -. „De unde şi încotro ?" Destinul, ca cea mai abstracta necesitate, revine aici din nou şi singura conciliere pentru individ este infinita lui fiinţă lîn sine, propria lui fermitate prin care se situează deasupra pasiunii sale şi a destinului ei. „Aşa este" şi ceea ce i se întâmplă — provină aceasta din partea sorţii stăpînitoare, a necesităţii sau a întâmplării — este aşa, fără reflexia „la ce ?", „de ce ?", „aşa se întâmplă", iar omul se face şi wea să se facă de piatră în faţa acţiunii acestor puteri. —

b) în al doilea rînd însă, în mod cu totul opus, ceea ce are formali caracterul poate rezida în inferioritate ca atare, la care se opreşte individul fără să poată ajunge la exteriorizarea şi realizarea ei.

a) Acestea sînt naturi sufleteşti substanţiale, care cuprind în ele o totalitate, la «are însă orice mişcare adîncă se îndeplij neşte într-o formă simplă îşi concentrată doar în ele însele, fără dezvoltare şi explicitare în afară. Formalismul despre care am tratat adineauri se referea la moduil-determinat al conţinutului, la totala angajare a individului în unicul scop, pe care el îl făcea să iasă în evidenţă complet cu mare pregnanţă, prin oare el se exterioriza, se afirma şi prin care pierea sau se menţinea, după cum o îngăduiau împrejurările. în al doilea rînd, formalismul la care ne-am oprit acum constă, invers, într-un mod de a fi inhibat, în lipsă de formă, în lipsă de exteriorizare si desfăşurare. Un astfel de suflet este ca o piatră nobilă, preţioasă, care nu străluceşte decît în unele puncte ale ei, dar în schimb această strălucire este asemenea fulgerului.

5) O astfel de stare de inhibiţie nu prezintă valoare şi interes deoît cînd avem de-a face cu naturi sufleteşti care au o

bogată viaţa interioară, bogăţie care îşi face cunoscută nemăr-(X,. 20D ginită ei adîncime şi plenitudine numai prin puţinele exteriorizări oarecum mute, ba tocmai prin această tăcere. Astfel de naturi simple, tăcute, pot exercita, fără voia lor, cea mai mare atracţie. Dar atunci tăcerea lor trebuie să fie tăcerea mării nemişcate la suprafaţă, tăcerea adâncului insondabili şi nu tăcerea celui lipsit de adâncime, a celui găunos şi obtuz ; căci uneori un om cu totul banal poate reuşi, printr-o comportare ce se exteriorizează puţin, dînd să se înţeleagă numai ici şi colo cutare şi cutare lucru, să creeze despre sine opinia că e înţelept foarte : şi are viaţă interioară, încât lumea crede in miracolul multelor comori ce stau ascunse în inima şi spiritul acestui om, iar pînă la urmă se constată că nu e nimic de capul lui. Conţinutul infinit şi adâncimea suis-menţionatelor naturi sufleteşti liniştite se anunţă, din contra, prin exprimări izolate, distrate, naive si neintenţionat pline de spirit — ceea ce pretinde mare genialitate şi îndemânare din partea artistului —, exteriorizări care*, fără a fi adresate altora în măsură să le sesizeze, dovedesc că un astfel de suflet prinde cu profunzime interioară substanţialul relaţiilor existente, dar că reflexia lui nu este amestecată în marea reţea a intereselor şi considerentelor particulare, a scopurilor finite, reflexie neîncăncată cu toate acestea, străină de acestea şi suflet ce nu se lasă distrat de mişcările obişnuite ale inimii, de seriozitatea intereselor de acest gen. —

y) Dar şi pentru o natură astfel închisă în ea înisăşi trebuie să vină un timp oînd ea este afectată într-un punct anumit al lumii sale interioare, cînd îşi angajează într-un sentiment hotărîto-r de viaţă întreaga ei forţă necheltuită, legîndu-se cu nedisperisată tărie de acest sentiment şi devenind fericită ori pierind fără posibilitate de scăpare. Căci, pentru a se menţine, omul are nevoie de o substanţă morală amplu dezvoltată, singura care conferă fermitate obiectivă. Clasei acestor caractere îi aparţin cele mai graţioase plăsmuiri ale artei romantice, plăsmuiri cum a creat şi Shakespeare, conferindu-le frumuseţe desăvârşită. Astfel, de exemplu, Julieta din *Romeo şi Julieta* trebuie x_2.202) socotită printre acestea. Aţi asistat la reprezentarea teatrală de aici a Jiilietei (reprezentarea Magdallenei Grelinger, Berlin, 1820). Merită să fie văzută. Este o creaţie plină de mişcare şi de viaţă, este caildă, strălucită, plină de spirit, desăvârşită, nobilă. Dar Julieta poate fi privită şi altfel, anume : la început ca o fată cu totul naivă, simplă, avînd patrusprezece sau cincispre--

zece ani, pe care se vede că încă n-a avut conştiinţă despre sine sau despre lume, n-a avut ancă emoţii

şi dorinţe, ci a privit în chipul cel mai naiv înăuntrul lumii ce o înconjura ca într-o lanternă magică, fără să înveţe în chipul acesta ceva şi fără să ajungă să reflecteze într-un fd oarecare. Dar iată că vedem cum se dezvoltă subit întreaga tărie a acestui suflet de a sacrifica putere şi totul şireteniei şi reflexiei, de a se supune celor mai dure condiţii, încât totul ni se înfăţişează ca o primă deschidere a întregului trandafir, dintr-o dată, cu toate petalele, ca o ţâşnire infinită a celui mai intim şi mai pur adînc sufletesc, în care mai înainte nu se diferenţiase, nu se formase, nu se dezvoltase încă nimitc, dar care acum iese la lumină din spiritul ce mai înainte era închis în sine, iese ca un produs nemijlocit al interesului unic care s-a trezit, produs care, în frumoasa lui plenitudine şi putere, se ignorează pe sine însuşi. Sufletul Julietei este un foc pe care l-a aprins o unică scânteie, un mugur care, abia atins de iubire, iaită-l complet înflorit, pe neaştqptate, dar care, cu cît se deschide mai iute, cu atît mai iute se şi apleacă despuiat de petale. Şi mai mult decît Julieta se găseşte Miranda în mijlocul unei astfel de furtuni. Crescută într-un mediu liniştit, Shakespeare ne-o arată în primele momente ale ei de cunoaştere a oamenilor. Bl o înfăţişează numai în câteva scene, dar ne dă despre ea în aceste scene o idee completă, infinită. Thekla a lui Schiller, deşi este un produs al poeziei refleotatoare, o putem şi pe ea aşeza în acest gen. în mijlocul unei vieţi atît de bogate şi de largi, ea nu este totuşi impresionată de acea viaţă, ci răimîme lipsită de vanitate, fără reflec-tare, în naivitatea unicului interes care o animă. în generai, acestea sânt îndeosebi naturi feminine nobile şi frumoase, pentru care numai în iubire se revelează lumea şi pn-opriu! lor interior, încît ele numai acum se nasc din punct de vedere spiritual. — Aceleiaşi categorii de intimitate care nu e în stare să realizeze o explicitare completă a isa îi aparţin în cea mai mare parte şi cântecele populare, mai ales cele germanice, în care sufletul, cu concentrarea lui plină de conţinut, oricît s-ar arăta el de răscolit de un interes oarecare, nu poate realiza decît expresii fragmeatare, dezvelind tocmai prin aceasta profunzimea sa. Acesta este un mod de reprezentare artistică ce se întoarce cu muţenia lui oarecum înapoi la simbolic, întrucât ceea ce dă el nu este expunerea deschisă, clară, a interiorului întreg, c: este numai un s e m n şi o aluzie. Totuşi, nu avem aici un

simbol, a cărui semnificaţie rămâne, ca mai înainte, o generalitate abstractă, ci avem o exteriorizare al cărei interior este tocmai acest suflet, subiectiv, viu, real. în zilele de mai târziu ale unei conştiinţe cu totul reflexive, ce se află departe de acea naivitate refulată în sine, astfel de reprezentări artistice sînt extrem de greu de realizat şi sînt dovadă de spirit poetic originar. Am văzut deja mai înainte că Goethe, mai ales în cînitecele salle, este maestru şi iîn astfel de prezentări simbolice, adică ştie să dezvelească întreaga autenticitate şi infinitate a unui suflet în trăsături simple, exterioare ân aparenţă şi indiferente. Acestui igen îi aparţine, de exemplu, *Regele din Thule,* una dintre cele mai frumoase creaţii ale lui Goethe : prin nimic nu-işi descoperă regele iubirea deoît prin paharul pe care bătrânul l-a păstrat ide la iubita tsa. E pe moarte bătrânul chefliu, în jurul lui stau cavallerii în marea sală a tronului. Regatul, coimo-(X,, 204) rile salle le dăruieşte mqştenitorillor, paharul însă îl aruncă în valuri, ca nimeni să nu-l mai posede. „Dl îl văzu căzând, um-plându-ise cu apă şi scufundlîndu-;se iîn marea adâncă ; i se închiseră ochii, şi nu mai bău niciodată, nici o picătură".

Dar o astfel de natură sufletească, adâncă, tăcută, care ţine energia spiritului închisă întocmai cum ţine cutea soînteia, care nunşi dă sieşi formă, nu-şi dezvoltă existenţa şi reflexia asupra acesteia, nici nu se eliberează pe sine prin această formare, idînid răsună în viaţa ei tonul strident al nenorocirii, rămîne expusă contradicţiei îngrozitoare de a nu avea nici o îndemânare, nici o punte care să-i concilieze inima cu realitatea şi sa facă faţă împrejurărilor exterioare, s-o susţină împotriva lor şi s-o susţină Ga atare. Oînd ajunge în conflict, un astfel de suflet nu iştie să se ajute, acţionează rqpede, necugetat, sau se lasă în mod pasiv angajat în complicaţii. Astfel, de exemplu, Hamlet este o natură nobilă, un suflet frumos ; fără slăbiciune interioară, dar fără un puternic sentiment al vieţii, chinuit de negura melancoliei şi a tristeţii, el greşeşte calea. Hamlet are un miros fin ; nu există nici un semn exterior, nici un temei pentru bănuieli, dar dl are presimţiri rele : nu toate sînt aşa cum ar trebui să fie, dl adulmecă îngrozitoarea faptă care a fost comisă. Spiritul tatălui său îi denunţă lucruri mai precise. Sufleteşte, Hamlet este repdde gata de răzbunare, el îşi aminteşte neîncetat de datoria pe care i-o impune propria sa inimă, dar nu se lasă antrenat, ca Macbeth, nu omoară, nu se dezlănţuie ou furie, nu loveşte în dreapta şi în stingă, ca Laertes, ci

persistă ân inactivitatea unui suflet frumos, interiorizat, care nu se poate realiza, nu se poate încorpora în relaţiile prezente. El aşteaptă, cu frumosul simţ de dreptate al naturii sale sufleteşti el caută să

dascqpere o certitudine obiectivă, dar chiar şi după ce are această certitudine nu reuşeşte să ia o hotărâre fermă, ci se lasă condus de circumstanţe exterioare. în aceasită ireali- Xt. 205) tate, el se înşală şi cu privire la ceea ce are în faţă — ucide, în loc de rege, pe bătrânul Polonius. Acţionează precipitat acolo unde ar fi trebuit să examineze cu atenţie, în timp ce acolo unde ar avea nevoie de adevărată putere de faptă rămîne prăbuşit în sine însuşi, pînă ce, fără acţiunea lui în această vastă desfăşurare a împrejurărilor şi accidentelor, s-a împlinit soarta întregului, ca şi aceea a propriei lui interiorităţi mereu refulate în sine.

Această situaţie o întîilnim în epoca modernă însă mai cu seamă la oameni aparţinând păturilor sociale de jos, oameni ce n-au fos* formaţi spre a pricepe scopurile generale, oameni care nu au interese obiective multiple îşi, din această cauză, atunci cînd nu le reuşeşte u n scop, nu pot găsi un reazem al vieţii lor interioare şi un punat de sprijin al activităţii lor în nici un alt scop. Această lipsă de cultură face ca naturile închise, cu dtt sînt mai nedezvoltate, cu atît mai rigid şi mai încăpăţînat să ţină la ceea ce le-a acaparat potrivit întregii lor individualităţi, chiar dacă acest ceva este cu totul unilateral. O astfel de monotonie, proprie oamenilor concentraţi în ei, închişi şi tăcuţi, întîllnim cu deosebire la caractere germane, care din această cauză, adică din cauza firii lor închise, Sînt încăpăţînaţi, uşor iritabili, zgrunţuroşi, inaccesibili, iar iîn acţiunile şi exteriorizările lor sînt complet nesiguri şi se contrazic. Ca maestru în zugrăvirea şi reprezentarea unor astfel de naturi mute aparţinând claselor de jos ale poporului vreau să-l amintesc aici numai pe Hippel, autorul cărţii *Cariere în linie ascendentă,* una dintre puţinele opere germane umoristice. El se menţine cu totuil desparte de sentimentalitatea şi insipiditatea situaţiilor lui Jean Paul ; are în schimb o individualitate admirabilă, are prospeţime şi vioiciune. El se pricepe să zugrăvească în chip foarte impresionant mai ales caractere refulate, care nu ştiu să se descarce şi care, atunci ciird ajung aici, o fac în mod violent şi înfricoşător. Aceste caractere rezolvă în chip tot mai îngrozitor infinita contradicţie dintre interiorul lor şi împrejurările (*«. *w nenorocite în care ele se văd implicate, împlinind în felul acesta

- o. 123

ceea ce face de altfel un destin extern ; ca, de exemplu, în *Romeo şi Julieta,* unde accidente exterioare fac să nu reuşească prudenţa şi ingeniozitatea călugărului (care intervine între timp) *ş'i* cauzează moartea îndrăgostiţilor.

c) Prin urmare, aceste caractere formale înfăţişează, în ge-neral, pe de o parte numai infinita putere de voinţă a subiectivităţii particulare, care se impune aşa cum este ea, năvălind înainte cu voinţa ei, sau, pe de altă parte, ele reprezintă naturi sufleteşti în si n e totale, nelimitate, care, afectate într-o parte oarecare a interiorului lor, îşi concentrează în acest unic punct amploarea şi adîimcimea întregii lor individualităţi, dar care, nedesfăşuriîndu-se în afară şi ajungând în conflict, nu siînt în stare să se adapteze îşi să se ajute cu chibzuinţă. Un al treilea punct pe care trebuie să-d mai amintim acum este următorul : dacă aceste caractere cu totul unilaterale şi limitate în ce priveşte scopurile urmărite de ele, dar caractere dezvoltate în ce priveşte conştiinţa lor, vrem să ne intereseze nu numai f o r-mal, ci şi substanţiali, referitor la ele noi trebuie să păstrăm în acelaişi timp părerea că natura limitată a subiectivităţii lor nu este ea însăşi decît destin, adică împletirea naturii lor determinate particulare cu un interior mai profund. Shakes-peare, de fapt, ne si face s-o descoperim la aceste caractere, această profunzime şi bogăţie a spiritului. El le înfăţişează ca oameni dotaţi cu liberă putere de reprezentare şi cu spirit ge-nial întrucât reflexia lor se află deasupra a ceea ce sânt ele după starea şi **scopurile** lor precise şi le ridică deasupra acestora, astfel încât aceste caractere sânt împinse de conflictul inerent poziţiei lor să facă ceea ce săvârşesc oarecum numai din pricina nenorocului adus de împrejurări. Totuşi, acesit lucru nu trebuie înţeles în sensul că, de exemplu, ceea ce cutează Maicbeth să comită ar trebui considerat numai ca vină a mizerabilelor vrăjitoare, deoarece acestea sânt mai curând reflexul poetic al pro- 207) priei lui voinţe rigide. Ceea ce ânfăptuiesc figurile lui Shakespeare, scopul lor particular, **îşi** are originea şi rădăcina forţei sale în propria lor individualitate. Dar în aceeaşi individualitate îşi păstrează acesite personaje totodată şi grandoarea lor, care şterge ceea ce sînt ele ca personaje reale, adică ceea ce sînt ele considerate după scopurile, interesele şi acţiunile lor, le măreşte şi le înalţă în ele însele. Tot astfel caracterele urî te ale lui Shakespeare, Stefano, Trinkulo, Pistol şi eroul absolut între toţi aceştia, Falstaff, rămîn cufundaţi în urîţenia lor, dar aceste

personaje se manifestă în acelaşi timp şi ca inteligenţe al căror geniu ar fi putut cuprinde în sine totul, ar fi putut duce o existenţă cu totul liberă, şi în general ar fi putut fi ceea ce sînt oamenii mari. în timp

ce, în tragediile franceze, şi cei mai mari şi mai buni, examinaţi la lumină, se dovedesc destul de adesea a fi chiar numai nişte bestii holbate şi rele, în care nu există spirit decît ca să se justifice sofistic pe ele însele, la Shakespeare nu găsim nici o justificare, nici o condamnare, ci numai considerare asupra sorţii generale, pe al cărei punct de vedere — punctul de vedere al necesităţii — se aşază indivizii fără lamentări şi păreri de rău şi privesc de pe el cum se năruie totul, se privesc şi pe ei înşişi cum se prăbuşesc, oarecum din afară. In toate aceste privinţe domeniul unor astfel de caractere individuale este un cîmp infinit de bogat, daraare atrage cu uşurinţă după sine pericolul de a aluneca în găunoasă platitudine, înciît n-au existat decât puţini maeştri care, dotaţi cu destulă poezie şi judecată, să poată cuprinde adevărul.

2. SPIRITUL DE AVENTURA

După ce am considerat acea latură a interiorului care poate fi reprezentată artistic pe această treaptă, trebuie, în al doilea r î n d, să ne întoarcem privirea şi asupra exteriorului, asupra naturii particulare a împrejurărilor şi a situaţiilor care pun în mişcare caracterul, asupra conflictelor în care el este angajat, precum şi asupra formei de ansamblu pe care o îmbracă interiorul în mijlocul realităţii concrete.

Cum am văzut deja de mai multe ori, este o determinaţi e fundamentală a artei romantice aceea că spiritualitatea, sufletul ca reflectat în sine, constituie un întreg şi se raportează din această cauză la exterior nu ca la realitatea sa, pătrunsă de el, ci ca la ceva pur exterior, ca la ceva separat de el, exterior, care, liberat de spirit, acţionează pentru sine, se încurcă şi se agită ca o accidentalitate în nesfârşită curgere, schimbătoare, confuză. însă, sufletului ferm închis în sine îi este tot atît de indiferent căror circumstanţe se adresează, pe oît de întâmplător fapt este care dintre ele i se îmbie. Deoarece îl interesează mai puţin faptul ca prin acţiunea sa să se realizeze o operă întemeiată în ea însăşi şi durabila prin ea însăşi decît, jnai curînd, faptul de a se impune în general pe sine şi de a săvârşi fapte.

a) Prin urmare, avem aici ceea ce poate fi numit sub alt aspect dezdivinizare *{Entgotterung)* a naturii. Spiritul s-a retras în sine din natura exterioară a fenomenelor, care, întruicît interiorul subiectivităţii nu se mai vede în ele pe sine însuşi, se formează acum şi ele în mod indiferent în afara subiectului. Potrivit adevărului său, spiritul este, desiigur, mijlocit fi împăcat în sine cu absolutul, dar întrucît aici ne găsim pe terenul individualităţii independente aare pleacă de la ea însăşi aşa cum esite ea nemijlocit, menţinîndu-'se ferm aşa cum este, aceeaşi laicizare loveşte şi caracterul oare -acţionează şi care cu scopurile lui, ele însele accidentale, se angajează din această cauză într-o lume accidentală, cu care el nu se contopeşte într-un întreg congruent în sine. Această relativitate a scopurilor într-un mediu relativ, al cărui mod-deteraninait şi a cărui complexitate nu rezidă în subiect, ci se determină pe sine exterior şi accidental, (X,. 209) producând, asemenea unor ramificaţii straniu încolăcite unele cu altele, conflicte tot atît de **accidentale,** această relativitate constituie aventurosul, t i p u (1 fundamental al **romanticului** în privinţa întâmplărilor şi a acţiunilor.

In înţelesul mai strict al idealului îşi al artei clasice, acţiunii şi evenimentului îi aparţine un scop adevărat în sine însuşi, necesar în sine şi pentru sine, în al cărui conţinut rezidă *fi* ceea ce este determinant pentru forma exterioară, pentru modul lui de înfăptuire în realitate. Nu acesta este cazul la faptele şi evenimentele proprii artei romantice. Deoarece, dacă aici este înfăţişată şi realizarea unor scopuri generale şi substanţiale în ele însele, aceste scopuri nu posedă totuşi în ele însele madul-deteraninat-de-a-fi al acţiunii, dementul care creează ondine organică lîn desfăşurarea interioară a acesteia, **ci** aceste scqpuri sînt nevoite să lase liberă această latură a realizării lor, aban-donînd-o din această cauză accidenitalităţii.

a) Lumea romantică avea să înfăptuiască numai o singură operă a bis o Iută: răispîndirea creştinismului, acţiunea Spiritului comunităţii. în mijlocul unei lumi duşmănoase, în parte lume a antichităţii necredincioase, în parte lume a barbariei şi a grosolăniei conştiinţei, această operă deveni, cîmd s-a trecut de la învăţătură la fapte, mai ales o operă pasivă a îndurării de dureri şi torturi, a sacrificării propriei existenţe temporale, pentru mîntuirea veşnică a sufletului. Fapta ulterioară care se referă la acelaşi conţinut este în evul mediu opera cavalerismului creştin, alungarea maurilor, arabilor, a

mahomedanilor în general, din ţările creştine şi apoi, înainte de toate, în cruciade, cucerirea sfântului mormânt. Acesta n-a fost totuşi UM scop care să-l privească pe om în calitatea sa de om, ci un scop pe care trebuia să-d realizeze numai totalitatea diferiţilor indivizi, încât aceştia s-au şi revărsat

ca atare îon masă şi bucuros. Sub acest aspect, putem numi cruciadele aventura colectivă a evului mediu creştin ; aventură intfinmă în sine însăşi x,. 210 şi fantastică ; de natură spirituală, dar fără scop cu adevărat spirituali ; iar în ce priveşte acţiunile şi caracterele, aventură mincinoasă. Fiindcă în privinţa momentului lor religios cruciadele au avut un scop foarte lipsit de semnificaţie, **exterior.** Creştinătatea trebuie să-işi găsească mîntuirea numai în **spirit,** în Hiriistos, care, înviat, s-a înălţat de-a dreapta tatălui, iar realitatea lui vie, prezenţa lui o găseşti în spirit şi nu în mormnta-tul lui şi în locurile concrete, nemijlocit prezente, ale şederii lui temporale de odinioară. însă impetuoasa dorinţă religioasă a evului mediu s-a îndreptat numai spre locul, spre localitatea exterioară a patimilor şi a **sântului** monmînt. în mod tot atît de contradictoriu era legat nemijlocit de scopul religios cel pur lumesc, al cuceririi, al câştigului, sicap care, dată fiind natura lui exterioară, avea un caracter cu totul altul decât cel religios. Astfel, ei voiau să oîştige ceva **spiritual,** ceva interior, şi se urmărea ca sioop numai cucerirea localităţii exterioare din care dispărea spiritul ; se urmărea câştig profan şi se lega acest element lumesc de elementul religios ca atare. Această stare de ruptură constituie ceea ce e găunos şi fantastic aici, unde exteriorul perverteşte interiorul, iar acesta, invers, exteriorul, în loc să fie ambele aduse în aromonie unul cu celălalt. Datorită acestui fapt, apar şi în executare legate împreună elemente opuse fără să fie conciliate : pietatea se converteşte subit în brutalitate şi îm cruzime barbară, şi aceeaşi brutalitate care face să iasă la lumină tot egoismul şi toate patimile omului se transformă dintr-o dată în adîmcă şi infinită înduioşare şi în pocăinţă a spiritului, despre care propriu-zis şi era iniţiali vorba. Date fiind aceste elemente antagoniste, le lipseşte şi faptelor şi evenimentelor legate de acelaşi scop orice unitate şi consecvenţă a conducerii : ansamblul se împrăştie, se fărâmiţează în aventuri, victorii, înfrângeri, în întâmplări diver*e, iar rezultatul nu corespunde mijloacelor şi preparativelor mari. Ba însuşi scopul se *,. [211] suprimă pe sine prin felul în care este înfăptuit. Căci cruciadele voiau să mai confirme o dată adevărul cuvintelor : „Tu nu-fl

laşi să odihnească în mormânt, nu suferi ca sfântul tău să putrezească". Dar tocmai această dorinţă fierbinte de a căuta îîi astfel de locuri şi spaţii, chiar în monmînit, în locul morţii, pe Hristos cal viu şi de a găsi satisfacerea spiritului în aceasta este ea însăşi — oricât de mare caz ar face din ea domnul de Gha-teaubriand — numai o descompunere a spiritului din care avea să învie creştinătatea pentru a se întoarce la viaţa, plină şi proaspătă, a realităţii concrete.

Scap asemănător esite căutarea sfântului Graal, mistică pe de o parte, fantastică pe de alltă parte. — 3) Operă superioară este aceea pe care fiecare om trebuie s-o săivânşească asupra sa însuşi, adică viaţa sa, prin care al îşi hotărăşte destinul său veşnic. Acest obiect a fost, de exemplu, conceput de Dante în a sa *Comedie divină* potrivit concepţiei catolice, întrucât ne conduce prin infern, purgatoriu şi paradis. Cu toată ordinea severă a întregului, nici aici nu lipsesc repr-zentări fantastice şi aventuri, întrucât opera mântuirii şi a condamnării este înfăţişată nu numai în sine şi pentru sine, în forma ei generală, ci este înfăptuită cu privire la un număr aproape incalculabil de indivizi consideraţi cu particularităţile lor ; şi, în afară de aceasta, poetul îşi arogă dreptul bisericii : ia în mâinile salle chele împărăţiei cerului, mîntuieşte şi condamnă, făoînduHse astfel judecător al lumii care instalează în iad, în purgatoriu sau în paradis pe cei mai cunoscuţi indivizi ai lumii antice şi creştine : poeţi, cetăţeni, ostaşi, cardinali, papi. Y) Implicând acţiuni şi întîmplări, celelalte subiecte sânt (i_2.2i2 apoi, în domeniul luime s c, infinit de variatele aventuri determinate de reprezentare, de aocidentallitatea exterioară şi interioară a iubirii, a onoarei, a fidelităţii : aici bătaie de dragul gloriei proprii, dinadlo asistenţă unei persoane nevinovate şi persecutate ; apoi săvârşirea celor mai uimitoare fapte în onoarea iubitei ori restabilirea dreptului nesocotit prin puterea pumnului şi îndemânarea braţului propriu, şi aceasta chiar dacă nevinovăţia care este eliberată ar fi reprezentată de o bandă de pungaşi. în cele mai multe dintre aceste subiecte nu există poziţie, situaţie ori conflict care ar face necesară acţiunea, ci inima vrea să se descarce, căutîndu-şi în mod intenţionat aventurile. Astfel, acţiunile dragoste i, de exemplu, nu au aici, iîn ce priveşte conţinutul lor imai special, ân mare parte nici o altă destinaţie în sine decât aceea de a servi drept

dovezi de fermitate, de fidelitate, de dăinuire a iubirii, destinaţia de a arăta că realitatea înconjurătoare, cu întregul complex al raporturilor ei, nu e privită decât ca material bun pentru a manifesta iubirea. Prin aceasta, fapta determinată a acestei manifestări — prezentând importanţă numai întrucît serveşte ca dovadă — nu este determinată prin sine însăşi, ci este lăsată în seama capriciului, a toanelor iubitei

şi a arbitrarului întâmplărilor exterioare. Absolut în acelaşi fel se petrec lucrurile şi în ceea ce priveşte scopurile onoarei şi vitejiei. In cea mai mare parte, ele aparţin subiectului care se află încă departe de orice conţinut substanţiali, subiect care poate săşi însuşească orice conţinut dat întâmplător şi să descopere că este ofensat în legătură cu acesta, sau poate căuta în acest conţinut ocazie de a-işi arăta curajul şi dexteritatea. Cum aici nu există criteriu pentru ceea ce trebuie şi pentru ceea ce nu trebuie acceptat drept conţinut, lipseşte şi criteriul pentru ceea ce ar putea fi într-adevăr o ofensă a onoarei şi pentru ceea ce este adevăratul obiect al vitejiei. Nici în ce priveşte administrarea dreptăţii — de asemenea scop al cavalerismului — lucrurile nu stau altfel. Anume, aici dreptul şi legea încă nu se înfăţişează ca o stare sau un scop ferm în sine şi pentru sine, ce s-ar realiza totdeauna conform legii şi conţinutului ei necesar, ci numai ca un capriciu subiectiv, încît atît intervenţia, cît şi aprecierea a ceea ce este just sau injust în cutare sau cutare caz rămîn lăsate în grija judecăţii cu totul nesigure a subiectivităţii, b) Aşadar ceea ce avem în faţa noastră în cavalerism şi în sus-amintitul formalism al caracterelor în general, şi cu deosebire în domeniul lumescului, este mai mult sau mai puţin caracterul accidental al împrejurărilor în care se acţionează, precum şi al naturilor sufleteşti doritoare să acţioneze. Căci aceste figuri individuale unilaterale pot să-şi însuşească conţinuturi cu totul accidentale, care sânt purtate numai de energia caracterului lor şi isî-nt înfăptuite — sau nu reuşesc — în mijlocul unor conflicte condiţionate din afară. Tot aşa i se întâmplă cavalerismului, care, în onoare, iubire şi fidelitate, conţine în sine o justificare superioară, asemănătoare adevăratei moralităţi. Pe de o parte, prin caracterul particular al împrejurărilor la care reacţionează cavalerismul, el devine direct ceva accidental, întrucât, în loc de o operă generală, nu sânt de înfăptuit decît scopuri particulare şi lipsesc legături existente în sine şi pentru sine ; pe de altă parte, tocmai din această cauză se produce şi

cu privire la spiritul subiectiv al indivizilor arbitrar sau eroare referitor la intenţii, planuri şi lîntrqprinderi. înfăptuit consecvent, întreg acest spirit de aventură se dovedeşte a fi, prin urmare, în acţiunile şi evenimentâle lui, ca şi în rezultatele lui,

0 lume ce se descompune în sine însăşi şi, ca atare, o lume comică a întâmplărilor şi a destinelor.

Această disoluţie în sine însuşi a cavalerismului a ajuns să fie conştientă de sine şi şi-a primit cea mai adecvată reprezentare artistici cu deosebire la Ariosto şi la Cervantes, iar la Shakaspeare acelle caractere individuale prim particularitatea lor despre care a fost vorba mai sus.

a) La Ariiosto ne amuză mai alles complicaţiile infinite ale destinelor şi scopurilor, împletirea fabuloasă a unor reiaţii fantastice şi a unor situaţii bufone, cu care poetul se joacă în chip 2H) straniu şi nesăbuit. Ceea ce eroii iau în serios este curată prostie şi nebunie goală. Mai ales iubirea a coborît de la dragostea divină a lui Dante, de Ja delicateţea fantastică a lui Petrarca la* istorii adesea obscene şi senzuale şi la conifllijcte ridicole, în timp ce eroismul şi vitejia apar împinse până pe o culme de pe care ele nu mai trezesc mirarea care crede, şi produc numai un surîs din cauza caracterului fabulos al faptelor. Dar, alături de indi-. . ferenţa moidullui în care se produc situaţiile şi dau naştere la ramificări şi la conflicte prodigioase, care sînt începute, întrerupte, din nou complicate, tăiate şi la sfîrşit rezolvate în ohip surprinzător, precum şi alături de tratarea comică a spiritului cavaleresc, Ariosto ştie în egală măsură să reţină şi să scoată în evidenţă şi ceea ce este nobil şi mare în spiritul cavaleresc, în curajul, iubirea, onoarea şi vitejia cavalerească, după cuim se pricepe să zugrăvească just şi alte pasiuni ale cavalerilor : agerimea, viclenia, prezenţa lor de spirit şi multe altele.

p[1]) Dar dacă Ariosto se îndreaptă mai mult spre f a b u -

1 o s u l propriu spiritului de aventură, Cervantes, dimpotrivă, elaborează romanescul. In *Don Quijote* avem de-a face cu o natură nobilă, la care cavalerismul devine nebunie, întrucât spiritul lui de aventură se manifestă în mijlocul unor stări strict determinate, ale unei realităţi zugrăvite precis în ceea ce priveşte raporturile ei exterioare. Acest fapt produce comica contradicţie dintre o lume rezonabilă, organizată prin ea însăşi, şi un suflet izolat, care doreşte ca această ordine şi fenmitate să fie create numai prin el şi prin cavalerism, prin care ea n-ar

mai fi putut să fie decât tulburată. Dar, în ciuda acestei rătăciri comice, *Don Quijote* conţine tocmai ceea ce elogiam mai înainte la Shakespeare. Cervantes l-a înfăţişat şi el pe eroul său ca pe o natură originar nobilă, înzestrată cu daruri spirituale multila- f*»- [218] terale, natură ce ne interesează şi ea lîntr-adevăr. Don Quijote este un suflet care, în nebunia lui, este perfect sigur de sine şi de cauza sa sau, mai curanld, această nebunie constă numai în faptul că dl este şi rămîne atît de sigur de sine şi de

cauza sa. Fără acest calin lipsit de reflecţie ou privire la conţinutul şi suc$_7$ desul acţiunilor sale, el n-ar fi un romantic autentic, iar această siguranţă de sine în ce priveşte caracterul substanţial al sentimentelor ale este împodobită, în chip cu totul grandios şi genial, cu oele mai frumoase trăsături de caracter. Tot astfel întreaga operă este, pe de o parte, o persiflare a cavalerismului romantic, de la un capăt la celălalt o ironie veritabilă, în timp ce la Ariosto spiritul de aventură răimiîne oarecum o glumă frivolă ; pe de altă parte însă, întiîmpilările lui Don Quijote formează numai firul pe care este înşirată în felul cel mai graţios o salbă de nuvele autentic romantice, spre a arăta şi a păstra valoarea adevărată a ceea ce restul romanului dizolvă cu comicul lui.

y) Vedem aici cavalerismul convertinidu-se, chiar şi în ce priveşte cele mai importante interese ale lui, în ceva comic. în chip similar aşază şi Shakespeare, alături de fermele sale caractere, individuale şi de situaţii şi coriiil'icte tragice, figuri şi scene comice sau, cu ajutorul unui umor profund, înalţă aceste caractere mult deasupra lor însele şi deasupra sicqpurilor lor respingătoare, limitate şi false. De exemplu, Falstaff, nebunul în *Regele Lear,* scena muzicanţilor din *Romeo şi Julieta* aparţin primei categorii, Richard al III-dea ţine de această din urmă categorie.

c) în al treilea r î n d, din acest proces de disoluţie a romanticului în forma lui de pînă aici face parte, în sfârşit, romanescul în înţelesul modern al cuiviîntullui, care este precedat în timp de romanele cavalereşti şi pastorale. — Romanescul acesta este cavalerismul redevenit serios, avînd iarăşi un conţinut real. Accidentalitatea existenţei exterioare s-a transformat în orânduire fermă, sigură, a statului şi a societăţii civile, încît acum locul scopuriloi himerice pe care le urinarea cavalerul îl (X,. 2i« ia poliţia, justiţia, armata, conducerea de stat. Datorită acestui fapt se schimbă şi spiritul cavaleresc al eroilor care acţionează în romanele mai noi. Gu scopurile lor subiective : iubire, onoare,

ambiţie sau cu idealurile lor de reformatori ai lumii, ei se găsesc ca indivizi în faţa acestei onînduieli consolidate şi a prozei realităţii care le ridică în caile dificultăţi din toate părţile. Atunci, dată fiind această opoziţie, dorinţele şi pretenţiile subiective cresc enonm, deoarece fiecare găseşte în faţa sa o lume fermecată, care, după el, nu este cum trebuie să fie, împotriva căreia el trebuie să lupte fiindcă aceasta îi rezistă şi, dată fiind fermitatea ei dură, nu cedează în faţa pasiunilor kii, ridicând în faţa acestora voinţa unui tată, a unei mătuişi, apoi raporturi cetăţeneşti, drqpt tot atlîtea piedici. Mai ales tinerii sânt aceşti noi cavaleri care sînt nevoiţi să-şi facă drum prin lumea care se realizează pe sine însăşi în locul idealurilor lor şi consideră drept nenorocire faptul că, în general, există familie, societate civilă, stat, legi, îndeletniciri profesionale etc, deoarece aceste relaţii substanţiale ale vieţii se opun crud, cu limitările lor, idealurilor şi dreptului infinit al inimii. Este nevoie deci să fie făcută *6* fisură în această ordine a lucrurilor, să fie schimbată lumea, să fie făcută mai bună, sau cel puţin să-ţi croieşti, în ciuda ei, un cer pe pământ, să-ţi cauţi fata care este aşa cum trebuie să fie, s-o găseşti, s-o dîştigi şi s-o cucereşti, bravând rudele rele şi alte circumstanţe potrivnice. Aceste lupte însă nu sînt în lumea modernă altceva decât anii de ucenicie, de educaţie ai individului în mijlocul realităţii existente, date, fapt care le conferă adevărata lor semnificaţie. Deoarece la sfîrşitul acestor ani de ucenicie subiectul a terminat cu nebuniile tinereţii, se încadrează cu dorinţele îşi opiniile sale în relaţiile existente îşi în cuprinsul (X,. 217) raţionali al acestora, se introduce ca verigă ce face parte din lanţul de fenomene care e lumea şî-şi cucereşte aici o poziţie adecvată. Oricât s-ar fi certat cineva cu lumea în dreapta şi în stingă, orioît ar fi fost el aruncat încoace şi încolo, până la urmă, de cele mai multe ori, el totuşi îşi cucereşte fata sa şi o situaţie oarecare, se căsătoreşte şi devine un filistin întocmai ca şi ceilalţi : soţia conduce gospodăria, vin copiii, femeia adorată — care era la început unica, era un înger — se înfăţişează acum aproximativ ca şi toate celelalte femei, serviciul cere muncă şi cauzează neplăceri, căsnicia supărări familiare, şi astfel cad pe capul omului toate neajunsurile. — Constatăm aici acelaşi caracter al spiritului de aventură, numai că acesta îşi găseşte semnificaţia lui justă, iar fantasticul cuprins în **spiritul** de aventură trebuie să-tşi primească corectarea necesară.

3. DISOLUŢIA FORMEI ROMANTICE A ARTEI

Ultimul lucru pe care trebuie să-l stabilim acum mai precis este punctul în care romanticul — în sine deja principiu al disoluţiei idealului clasic — iface de fapt să apară limpede această disoluţie ca d i s o l u ţ i e.

Aici intră în considerare înainte de toate caracterul ou desă-vîrşire accidental şi exterior al materialului pe care-il alege şi-i dă formă activitatea artistică. în plastica artei clasice interiorul subiectiv este raportat la exterior în aşa fel, înicît acest exterior este figura proprie a interiorului însuşi, nefiind tratat

ca ceva independent de acesta. Dimpotrivă, în arta romantică, unde interiorul se retrage în sine, întregul conţinut al lumii exterioare obţine libertatea să se desfăşoare pentru sine şi să se menţină cu particularităţile şi felul lui propriu de a fi. Invers : cînd momentul esenţial al reprezentării artistice devine intimitate subiectivă a sufletului, conţinutul determinat al realităţii exterioare şi al lumii spirituale în care se întrupează sufletul are caracter egal de accidental. Iată de ce interiorul romantic se x,. 218) poate manifesta în toate c irc umiiS tan ţ ele, în mii şi mii de situaţii, de stări şi relaţii, de rătăciri şi complicaţii, de conflicte şi satisfacţii, deoarece este căutată şi are valabilitate numai forma ce şi-o dă acest interior lui însuşi în chip subiectiv, numai felul de a recepta şi de a se exterioriza al sufletului, nu şi un conţinut valoros în sine şi pentru sine. De aceea în reprezentările artei romantice totul îşi găseşte loc, toate sferele şi fenomenele vieţii, ceea ce este mare de tot şi ceea ce este mic de tot, ceea ce e sublim şi ceea ce e cu totul neînsemnat, moralitatea, imoralitatea şi răul şi, cu cît se laicizează mai mult arta, cu atît mai mult se instalează ea în sfera lucrurilor mici ale lumii, le dă preferinţă, le conferă valabilitatea desăvârşită, iar artistul se simte bine cînd le reprezintă aşa cum sînt. Aşa se prezintă lucrurile, de exemplu, la Shakespeare, fiindcă la el, în general, acţiunile se desfăşoară în mijlocul celor mai mici lucruri ce au legătură cu ele, fănîmiţîndu-ise şi împrăştiindu-se într-ur- cerc întreg de întâmplări, de accidente ; la el toate stările au importanţă, alături de cele mai înalte regiuni şi cele mai însemnate interese se găsesc cele mai lipsite de însemnătate şi mai secundare. Astfel, în *Hamlet,* alături de curtea regală, soldaţii de gardă ; în *Romeo şi Julieta,* servitorimea casei ; în alte piese apoi nebuni, mitocani şi tot felul de aspecte ordinare ale vieţii zilnice ; dr-

ciumi, căruţaşi, oale de noapte, purici, întocmai' cum, în sfera religioasă a artei 'romantice, la naşterea lui Hristos şi la adorarea magiilor nu trebuie să lipsească boul şi măgarul, ieslea şi paiele. Şi aşa se întîmpllă cu toate, ca să se împlinească şi în artă cuvîntnl că cei umiliţi trebuie să fie înălţaţi.

în cuprinsul acestui caracter accidental al obiectelor — care sânt reprezentate în parte, desigur, drept simplu mediu pentru un conţinut în sine însuşi de mai mare însemnătate, dar care sînt înfăţişate în parte şi în mod independent — devine evidentă decadenţa artei romantice, de care am amintit ceva deja 2i9) $_{ma}j_{\ sus}$ Anume, pe de o parte se prezintă realitatea concretă, cu obiectivitatea ei prozaică dacă o considerăm din punctul de vedere aii idealului ; conţinutul vieţii obişnuite, de toate zilele, care nu este concepută în substanţa ei, conţinînd elemente morale şi divine, ci este privită sub aspectul caracterului ei schimbător şi trecător ; pe de altă parte, avem sub i ec-(t i v i t a t e a, care, cu sentimentele şi felul ei de a vedea, cu dreptul şi puterea spiritului ei, ştie să se ridice spre a deveni stăpână a întregii realităţi ; subiectivitatea care nu lasă nimic să rămână cu legăturile lui obişnuite şi cu valoarea ce o are pentru conştiinţa obişnuită şi care se mulţumeşte numai atunci cînd tot ceea ce este încorporat în acest domeniu se dovedeşte, prin forma şi poziţia ce i le conferă opinia subiectivă, capriciul, genialitatea, a fi dizolvabil, iar pentru intuiţie şi sentiment dizolvat. —

Iată de ce avem să vorbim în această privinţă în primul r î n d despre principiul acelor variate opere de artă al căror mod de reprezentare a prezentului obişnuit şi a realităţii exte rioare se apropie de ceea ce numim curent imitaţie a naturii.

în al d o iii ea ir î n d, avem să vorbim despre umorul subiectiv, care joacă rol mare în arta modernă şi care la mulţi poeţi constituie tipul fundamentali al operelor lor.

în al treilea rlînd, nu ne mai ramîne ca încheiere deoît să indicăm punctul de vedere din care arta mai este capabilă să se manifeste şi în zilele noastre.

a) IMITAREA ARTISTICĂ SUBIECTIVĂ A CEEA CE EXISTĂ

Cercul obiectelor pe care-il poate cuprinde această sferă se extinde în nelimitat, deoarece arta nu-işi ia drept conţinut al său ceea ce este necesar în sine însuşi, necesar al cărui cerc este în.

sine încheiat, ci realitatea accidentală, cu nemărginitele ei modificări de forme şi raporturi : natura, cu jocul ei variat de for- ^{x}s-$^{220)}$ maţii individualizate, acţiunile şi îndeletnicirile zilnice ale oamenilor minaţi de trebuinţele lor naturale şi de plăcerea satisfacerii lor, omul, cu obişnuinţele lui întâmplătoare, situaţii şi activităţi ce ţin de viaţa de familie, de ocupaţiile cetăţeneşti şi, în general, ceea ce se schimbă imprevizibil în lumea obiectivă, exterioară, în felul acesta, arta nu devine numai gen portretistic, cum este mai mult sau mai puţin romanticul pretutindeni, ci se dizolvă complet în reprezentare de portrete, fie că este vorba de **plastici,** de pictură sau de descrieri în poezie şi de reîntoarcere la imitarea naturii, anume la apropierea intenţionată de caracterul accidental al existenţei nemijlocite, luată pentru sine, existenţă lipsită de frumuseţe, prozaică. — Din această cauză, se pune nemijlocit întrebarea dacă astfel

de producţii mai trebuie să fie numite în general opere de artă. Dacă, ridicând această problemă, avem în faţa ochilor noştri conceptul operelor de artă adevărate în înţelesul idealului artistic — opere la care este vorba, pe de o parte, de conţinut ce nu e în sine însuşi accidentai şi trecător, pe de altă parte de un mod de plăsmuire absolut adecvat unui astfel de conţinut —, produsele treptei unde ne aflăm în prezent, comparate cu acestea, nu sînt la înălţimea lor. în schimb, arta mai are şi un alt moment oare are ou deosebire aici importanţă esenţială : concepţia subiectivă şi înfăptuirea operei de artă, latura talentului individual, care ştie să rămână fidel vieţii în sine substanţiale a naturii, precum şi creaţiilor spiritului, chiar şi pe poziţiile exiterne ale accidentailităţii, poziţii pe care ajunge acesta şi care, datorită acestui adevăr al său, cît şi prin cea mai demnă de admirat dexteritate a reprezentării, ştie să facă ceva semnificativ din ceea oe ca atare este lipsit de semnificaţie. La aceasta se mai adaugă modul viu ou care artistul se transpune cu totul, cu spiritul şi sufletul său, în existenţa unor astfel de obiecte, în întreaga lor formă interioară şi exte- x,. 22» rioară şi în întregul lor fel de a apărea şi chipul în oare, astfel animate, el le expune pe seama intuiţiei. Considerate sub aceste aspecte ale lor, nu ne este îngăduit să refuzăm pe nedrept numele de opere de artă produselor cercului despre care este vorba în acest moment.

Acum, în ce priveşte unele precizări, între diferitele arte poezia şi pictura sînt mai ales cele care s-au îndreptat şi spre

astfel de obiecte. Căci, pe de o parte, ceea ce furnizează conţinutul este ceea ce e particular în sine însuşi ; pe de altă parte, sînt particularităţile accidentale ale fenomenului exterior, dar particularităţi autentice, deoarece sînt caracteristice ale fenomenului care trebuie să devină aici foinmă a reprezentării artistice. Nici arhitectura, nici sculptura, nici muzica nu sînt potrivite pentru îndeplinirea unei astfel de sarcini.

a) In poezie este înfăţişată viaţa casnică obişnuită — care are drept substanţă a ei onestitatea, experienţa lucrurilor şi morala zilei — în complicaţii sociale curente, în scene şi figuri luate din păturile sociale mijlocii şi de **jos.** La francezi, mai cu seamă Diderot a **insistat** în sensul acesta asupra naturaleţei şi imitaţii a ceea ce este dat. Printre noi germanii, Goethe şi Schiller au fast, în schimb, cei ce is-au angajat, într-un jînţeles superior, pe un drum asemănător în tinereţea lor ; dar, înăuntrul acestei naturaleţe vii şi al acestor particularităţi, ei au căutat un conţinut mai (profund îşi conflicte esenţiale, pline de interes, în timp ce mai ales Kotzebue şi Lffland — unul cu o viteză superficială a concepţiei şi a producţiei, celălalt cu precizie mai serioasă şi ou o moralitate de mic-burghez — au făcut, cu simţ puţin pentru adevărata poezie, portretul vieţii zilnice a timpului lor, cu relaţiile ei prozaice şi stramte. în general însă, arta noastră a adoptat foarte bucuros acest ton, deşi foarte tîrziu, realizând sub acest raport o virtuozitate. Căci timp îndelungat arta ne-a fost nouă mai mult sau mai puţin ceva străin, primit de la alţii, şi nu ceva ce ar fi izvorât din noi înşine. însă, în această îndreptare spre realitatea ce se află sub ochii noştri rezidă nevoia ca materialul artei să fie indigen, din patrie, să fie viaţa naţională a publicului şi a poetului. Spre acest punct, adică spre aproprierea artei, artă care să devină, după conţinut şi felul lui de prezentare artistică, a noastră, să fie La ea acasă chiar şi cu sacrificarea frumuseţii şi a idealităţii, s-a îndreptat nemijlocit impulsul care a dus la astfel de reprezentări artistice. Alte popoare mai curând au dispreţuit astfel de materiale sau arată abia acum un interes mai viu pentru aceste subiecte luate din viaţa de toate zilele.

3) (Dar, dacă vrem să ne reprezentăm intuitiv tot ceea ce se poate face în această privinţă mai demn de admiraţie, trebuie să privim pictura de gen a olandezilor de mai tîrziu. Oare este baza substanţială a acestei picturi potrivit spiritului general al ei, bază care i-a dat naştere, am arătat deja, pe scurt, în partea

I a prezentei lucrări, oînd am tratat despre ideal ca atare. Starea de mulţumire cu viaţa prezentă, chiar şi în ce priveşte cele mai obişnuite şi mai mici lucruri, decurge la olandezi din faptul că ei sînt nevoiţi să cucerească prin lupte grele şi stăruitoare hărnicie ceea ce natura le oferă altor popoare nemijlocit şi din faptul că, trăind în spaţiu redus, ei au crescut obişnuiţi cu grija şi ou preţuirea celor mai neînsemnate lucruri. Pe de altă parte, ei sînt un popor de pescari, de marinari, de orăşeni şi de ţărani nevoiţi să aprecieze valoarea celor necesare şi folasitoare cuprinse lîn ceea ce este foarte mare şi în ceea ce este foarte mic, lucruri pe care ei ştiu să şi le procure datorită celei mai neobosite activităţi. Religia olandezilor este cea protestantă, ceea ce constituie un fapt important, căci numai

protestantismul este acela care se instalează cu totul pînă şi în proza vieţii, lăsînd-o să se afirme complet, pentru sine, independent de relaţii religioase, şi să se dezvolte în neţărmurită libertate. Nici unui alt popor, în alte împrejurări, nu i-ar fi venit în minte să facă, din obiecte ca acelea pe care ni le pune sub ochi pictura dan- x,. 228 dezǎ, conţinut de cea mai înaltă calitate al unor opere de artă. Dar, cu toate aceste interese, olandezii n-au dus o existenţă de lipsuri şi de mizerie şi de oprimare a spiritului, ci ei şi-au reformat ei înşişi biserica, au învins despotismul religios, ca şi puterea lumească a Spaniei şi *grandezza* spaniolă ; datorită activităţii, sîr-guinţei, vitejiei şi spiritului lor de eoonomie, stăpmiţi de sentimentul libertăţii cucerite de ei înşişi, ei au ajuns la bunăstare, la bogăţie, la legalitate, la bună dispoziţie şi la curaj, şi chiar la zburdălnicia care însoţeşte existenţa senină de toate zilele. Aici rezidă explicaţia alegerii subiectelor artei lor.

O natură sufletească mai profundă, care se îndreaptă spre un conţinut valoros *va* dl însuşi, nu poate fi satisfăcută de astfel de subiecte. Dar, deşi sentimentul şi gîndul nu sînt mulţumite cu astfel de subiecte, te împacă totuşi cu ele intuirea lor mai precisă. Căci arta pictatului şi a pictorului este aceea de care trebuie să ne lăsăm înveseliţi şi răpiţi. Şi, de fapt, cînd vrei să ştii ce este pictat în aceste tablouri mici, trebuie să le priveşti ou atenţie spre a spune despre cutare sau cutare maestru : acesta ştie să picteze ! De aceea, cînd produce, nici nu e lucru important pentru pictor să ne dea prin apera sa de artă o reprezentare despre obiectul ce ne înfăţişează. Despre struguri, flori, cerbi, copaci, plaje, despre mare, soare şi cer, despre decarurile şi podoabele ustensilelor vieţii zilnice, despre cai, ostaşi, ţărani, despre fumat,

extragerea dinţilor, despre scenele casnice cele mai variate, avem deja în prealabil cea mai completă intuiţie. Astfel de lucruri există destule în natură. Ceea ce trebuie să ne încânte nu este conţinutul şi caracterul reali al lui, ci răsfrângerea cu totul dezin-

(K_8.224) teresată a obiectului. Este stabilit că frumosiul e oarecum răsfrîn-gere, aparenţa ca atare, pentru sine, iar arta este măiestria de a reprezenta toate secretele răsfrângerii fenomenelor exterioare, răsfrângere care se adînceşte dn sine. Arta constă mai ales în faptul că ea descoperă cu simţ fin trăsăturile de moment şi cu totul sidriimfoătoaire aile lumii prezente, cu caracterul ei viu, particular, şi totuşi în ooncordianţă cu legile generale ale aparenţei, şi în faptul că ea fixează, fidel şi jiust, ceea ce este de natură cu totul trecătoare. Un cqpac, un peisaj sânt deja ceva pentru sine fenm şi permanent. Dar a prinde strălucirea metalului, reflexul unui strugure luminat, un reflex evanescent al lunii, al soarelui, un surîs, expresia unor afecte ce trec repede, mişcaţi comice, poziţii, aerul unei figuri, a prinde toate acestea atât de efemere şi de trecătoare şi a le face dăinuitoare şi pline de viaţă este sarcina grea a acestei trepte a artei. Dacă arta clasică, potrivit idealului ei, nu plăsmuieşte în esenţă decît ceea ce este substanţiali, aici este prinsă şi reprezentată intuitiv natura schimbătoare în exteriorizările ei fugitive : cursul iute al apei, o cădere de apă, valuri spumegiînde ale mării, o natură moartă cu strălucirea mtîmplătoare a paharelor, a farfuriilor etc. ; forma exterioară a realităţii spirituale lîn situaţiile cele mai particulare : o femeie care bagă în ac firul de aţă la lumină, un popas de bandiţi care fac mişcări accidentale, tot ce e mai instantaneu înitr-un gest care dispare într-o clipă, râsul şi chicotitul unui ţăran, iată în ceea ce Qsitade, Teniers, Steen sânt maeştri ! Avem aici un triumf al artei asupra a ceea ce este trecător, triumf prin care substanţialul este oarecum înşelat în puterea lui asupra accidentalului şi efemerului.

însă, cum aici conţinutul propriu-zis îl dă răsfrângerea ca atare a obiectelor, arta merige şi mai departe, întrucît ea face interpretabilă aparenţa fugitivă. Anume, făoînd abstracţie de obiecte, mijloacele reprezentării artistice devin şi ele scop pentru

(X,. 225) ele însele, încît dexteritatea subiectivă şi aplicarea mijloacelor artistice sînt ridicate la nanigUl de subiect obiectiv al operelor de artă. Deja vechii olandezi studiaseră în modul cel mai temeinic latura fizicală a culorilor : van Eyck, Hemling, Soorel ştiau să reproducă în chipul cel mai înşelător luciul aurului, aii angin-

tului, strălucirea pietrelor nobile, mătasea, catifeaua, blănurile etc. Această măiestrie de a produce cele mai izbitoare efecte prin magia culorii şi prin secretele farmecului ei îşi conferă acum sieşi valoare independentă. După cum spiritul îşi reproduce lumea în reprezentări şi idei gândind-o şi înţelegînd-o, tot astfel acum lucru principal devine crearea din nou, subiectivă, a celor exterioare în elementul sensibil al culorii şi aii luminii. Aceasta este oarecum o muzică obiectivă, sonoritate în culori. Anume, după cum în muzică un singur ton pentru sine nu este nimic, ci produce efect numai în raportul lui cu

alte tonuri, adică prin opoziţia, acordul, contopirea lui cu alte tonuri şi prin trecerea lui în alte tonuri, tot aşa este şi aici cu culorile. Dacă privim de aproape luciul culorii care străluceşte ca aurul şi scînteiază ca nişte galioane luminate, nu vedem, poate, decît trăsături alburii, gălbui, puncte, suprafeţe colorate : o culoare singură ca atare nu posedă strălucirea pe care ea o produce ; numai punerea lor împreună produce acea strălucire şi scînteiere. Dacă luăm, de exemplu, *Atlasul* lui Terburg, conistatăim că, luată pentru sine, fiecare pată de culoare este un sur şters, mai mult sau mai puţin alburiu, albăstrui, gălbui, dar, privită de la o oarecare distantă, se produce, prin poziţia ei faţă de celelalte, strălucirea temperată, frumoasă, care este proprie lui Atlas cel real. Şi tot aşa se înfcîmpiă cu aatifeaua, cu jocul luminii, cu vaporii fini ai norilor şi, în general, cu tot ceea ce este reprezentat. Nu reflexul sufletului vrea să se înfăţişeze pe sine în lucruri, caz frecvent, de exemplu, la peisaje, ci îndemânarea cu totul subiectivă este aceea care se manifestă în chipul acesta obiectiv ca dexteritate a mijloacelor înseşi de a putea crea prin ele însele, cu caracterul lor viu şi cu acţiunea lor, o obiectivitate.
Y) Dar, în felul acesta, interesul pentru obiectele înfăţişate se converteşte în sensul că pura subiectivitate a artisitului este aceea care îşi propune să se arate şi pentru care, din această cauză, nu este vorba de plăsmuirea unei apere ca atare împlinită şi care să se reazeme pe ea însăşi, ci de un produs prin care subiectul producător se face văzut numai pe sine însuşi. în măsura în care această subiectivitate nu mai priveşte mijloacele exterioare de reprezentare artistică, ci conţinutul însuşi, arta devine artă a capriciului şi a umorului.

b) UMORUL SUBIECTIV

In umor, persoana artistului este aceea care se produce pe sine însăşi cu trăsăturile ei particulare, precum şi cu laturile sale mai profunde, încît aici este vorba, în esenţă, de valoarea spirituală a acestei personalităţi.
a) Cum umorul nu-işi ia drqpt sarcină să facă să se desfăşoare şi să se dezvolte un conţinut oarecare în mod obiectiv conform naturii lui esenţialle şi, în această dezvoltare a lui din sine însuşi, să-il structureze şi rotunjească în ohip artistic, ci artistul însuşi este acela care constituie materialul operei de artă, principala activitate a umorului constă în faptull că, prin puterea unor ieşiri spirituale subiective, a unor trăsnăi sau a unor feluri frapante de a vedea, el face să se descompună în sine şi să se dizolve tot ceea ce vrea să devie obiectiv şi să cîştige o formă de realitate fermă. Datorită acestui procedeu, es-te nimicită în« sine orioe independenţă a unui conţinut obiectiv, precum şi coerenţa formei în sine ferme, coerenţă dată de acest conţinut, iar reprezentarea artistică nu este deaît un joc cu obiectele, o deplasare şi o întoarcere pe dois a materialului, precum şi o viaigabon-dare încoace şi încolo, o ciocnire şi o încrucişare de expresii, de 227) vederi şi de atitudini subiective prin mijlocirea cărora autorul se dă pradă atît pe sine însuşi, oît şi obiectele sale.
p) Iluzionarea naturală constă aici în faptul că este cu totufl uşor să-tţi baţi **joc** de tine însuţi şi de ceea ce te înconjură şi să faci gilume despre tine şi despre ceea ce există, iată de ce se recurge adesea la forma umoristicului. Se întâmplă însă tot atît de des că umorul devine plat oînd subiectul alunecă pe panta toanelor şi a gtlumelor sale îrotiîmplătaare, care, înşirate fără legătură una lingă alta, deviază în nedeterminat şi leagă adesea laolaltă, cu intenţionată bizarerie, tot ce este mai eterogen. Unele naţiuni sînt mai lăsătoare faţă de un astfel de gen de umor, alteie sînt mai severe. La francezi, umoristicul are în general puţină trecere, la noi are mai mulltă şi noi siîntem mai toleranţi faţă de aberaţii. Astfel, de exemplu, Jean Pauli este la noi un umorist iubit, cu toate că el este mai bizar deoît toţi ceilalţi în unirea barocă a tot ceea ce obiectiv e mai îndepărtat şi prin aruncarea claie peste grămadă a unor obiecte aduse în relaţie în chip absolut subiectiv. Istoria, conţinutul şi mersul evenimentelor sînt ceea ce e mai puţin interesant în romanele sale. Principalul rămâne aceil du-te-vinio aii umorului care se foloseşte de conţinut
numai pentru a-şi afirma în legătură cu el subiectiva sa ieşire spirituală. Prin această raportare şi înlănţuire a unui material adunat din toate regiunile lumii şi din toate domeniile realităţii, umoristicul se întoarce oarecwm înapoi la simbolic, unde semnificaţia şi figura sînt de asemenea una în afara celeilalte, numai că acum pura subiectivitate a poetului este aceea care comandă peste material, ca şi peste semnificaţie, juxtapunându-Je în chip straniu. Dar o astfel de serie de idei capricioase oboseşte curînd, mai ales cînd ni se pretinde să ne transpunem cu reprezentarea noastră în interiorul combinaţiilor adesea gireu de ghicit care i-au venit întâmplător (în minte poetului. [îndeosebi la Jean

Paul, metaforele, spiritele, glumele, comparaţiile se omoară una pe x_2,228) alta, nu vezi ieşind nimic, ci totul numai distonînd. Dar ceea ce trebuie să intre în disolluţie e nevoie să se fi dezvoltat în prealabil şi să se fi pregătit. Pe de altă parte, and subiectul nu are în sine sâmburele şi consistenţa unei naturi sufleteşti pline de adevărată subiectivitate, umorul alunecă uşor în sentimental şi susceptibil, pentru care tot Jean Paul ne oferă exemplu.

7) dată de ce adevăratului umor, oare vrea să se ţină departe de aceste excrescenţe, îi sînt proprii multă profunzime şi bogăţie a spiritului, pentru a scoate în evidenţă că într-adevăr plin de expresie e numai ceea ce pare subiectiv şi pentru a face să reiasă substanţialul din însuşi caracterul accidentali al acestui subiectiv, din simplele lui nostimade. Facilitatea poetului în cursul desfăşurării spuselor sale trebuie să fie, ca lia Sterne şi la Hiippel, asemenea unei hoinăreli fără scop determinat, naivă, lipsită de însemnătate, care toiomai prin felul ei de a fi neînsemnată ne dă cea mai înaltă noţiune despre ceea ce înseamnă profunzime ; şi cum aici ceea ce ţâşneşte în dezordine este constituit din amănunte, legătura lor interioară trebuie să fie cu atît mai adîncă şi să facă să iasă, din ceea ce ca atare este dezlînat, punctul de lumină all spiritulaii.

Cu aceasta am ajuns la sfîrşitul artei romantice, am ajuns la punctul de vedere propriu ultimului timp, a cărui particularitate poate fi găsită în faptul că subiectivitatea artistului se afilă deasupra materialului şi producţiei sale, întowoît această subiectivitate nu mai este dominată de condiţiile date ale unui cerc al conţinutului, ca şi aii formei, cerc deja determinat în dl însuşi, ci ea păstrează cu totul în puterea şi la alegerea ei atît conţinutul, oît şi modul de plăsmuire a lui.

c) SFÎRŞITUL FORVEI ROMANTICE A ARTEI

Arta, ca obiect al consideraţiilor noastre deipînă acum, a avut ca fundament unitatea dintre semnificaţie şi figură, precum şi unitatea subiectivităţii artistului icu conţinutul, cu apera sa. Mai (x_s. 229) precis, felull determinat all acestei uniri a fost acela care da, pentru iconţinutul şi reprezentarea lui icoresipunzătoare, norma substanţială ce impregna taate **formaţiile** artistice.

în laceastă privinţă am găsit lia începuturile artei, *m* Orient, spiritul iinică nelibar pentru sine lînisuşi ; el căuta lîncă în ceea ce este natural ceea ce era pentru el absolutul şi concepea din această cauză naturalul ca fiind divin în el însuşi. Mai depiarte, concepţia artei clasice reprezenta zeii eleni drept nişte indivizi naivi, dotaţi cu tspiri't, dar care iîn chip tot atît de esenţial erau încă împovăraţi cu figură omenească, naturală, ca moment afirmativ iall lor. Abia arta romantică ia pătruns spiritul în adîn-cime, iîn intimitatea ce-i este prqprie. Faţă de aceasta, carnea, realitatea exterioară şi lumescul în general iau fost mai întîi afirmate ca Ilipsite de valoare, deşi spiritualul îşi absolutul puteau să apa»ă numai în acest element, element care, pînă la urmă, a ştiut tot mai mult să-şi afirme iarăşi în mod pozitiv valoarea.

a) Aoeste feluri de *a* concepe lumea constituie religia, spiritul substanţial aii pqpoarelor îşi al epocilor, şi, după cum impregnează arta, ele străbat totdeauna şi prin toate celelalte domenii laie prezentului viu. Cum orice om în orice activitate a sa, fie ea politică, religioasă, artistică, ştiinţifică, este copil afl timpului său îşi are sarcina să elaboreze conţinutul esenţiali al acestuia şi forma de expresie necesară a lacestui conţinut, destinaţia lartei este îşi ea aceea de ia igăsi expresia artistică adecvată a **spiritului** unui popor. Acum, atîta timp tcît artistul este unit în credinţa fenmă şi e nemijlocit identificat cu modul-determi-nat-de-a-fi al unei astfel de concepţii despre lume şi religii, el şi ia cu adevărat în serios acest conţinut şi reprezentarea lui (artistică, ladică acest conţinut este pentru el infinitul adevăr al propriei sale conştiinţe, este un conţinut cu care, potrivit oelei mai intime subiectivităţi a sa, artistul trăieşte în unire originară, (Xj, 230) în timp ce forma în care dl expune acest conţinut e pentru dl, ca artist, modul necesar şi suprem de a-şi prezenta intuitiv absolutul şi sufletul obiectelor în general. El este legat de un mod determinat de expunere prin substanţa materialului său imanentă şi ilui însuşi. Deoarece materialul îşi, o dată cu el, fonma ce-i

aparţine, artistul îl poartă nemijlocit în el însuşi drept esenţa propriu-zisk a existenţei sale, esenţă pe care el nu şi-o închipuie, ci care este el însuşi, artistul nu lare deciît sarcina să facă din această esenţă adevărată ceva obiectiv, să şi-o reprezinte vie şi s-o elaboreze. Numiai atunci artistul este complet însufleţit pentru conţinutul său şi pentru reprezentarea artistică a acestuia, iar invenţiile lui nu devin produse laie bunului plac, ci ele răsar în el, din el, din acest teren substanţial, din fondul al cărui conţinut nu se linişteşte pînă ce n-a primit, prin mijlocirea artistului, o formă individuală adecvată conceptului isău. Dimpotrivă, dacă ,am vrea să lluăm azi ca subiect al unei sculpturi un zeu elen sau,

ca protestanţi moderni, pe Măria drept subiect al unui tablou, pentru noi tratarea acestor subiecte n-ar fi ceva cu adevărat serios. Ceea ce ar lipsi iîn «cest caz este credinţa adiîncă, deşi artistul, în epoci de credinţă încă deplină, nu are nevoie să fie tocmai ceea ce în mod curent ise numeşte bărbat pios, precum de altfel, în general, artiştii n-au fast chiar totdeauna bărbaţii cei mai pioşi. Cerinţa este numai iaceea ca pentru artist conţinutul isă constituie substanţialul, adevărul cel mai intim iall conştiinţei isaile, şi ca din 'acest 'conţinut să decurgă pentru el caracterul de necesitate a modului de reprezentare artistică a lui. Căci în producţia sa artistul este în acelaşi timp fiinţă a naturii, dexteritatea lui este un talent natu*x* a 1, 'acţiunea lui nu este activitatea pură a înţelegerii care se găseşte fiaţă iîn faţă cu imaterialul ei, unindu-se cu acesta în gând liber, în gîndire pură, ci artistul nu este încă degajat de dementul natură al lucrului, e unit î.n mod nemijlocit cu obiectul, crede iîn el şi, potrivit interiorului său celui mai adînc, ise identifică cu ed. in acest caz, subiectivitatea se află în întregime în obiect, opera de iartă ia naştere de asemenea cu totul din interiOritatea şi forţa neîmpăr-**ţite** ale geniului, producţia este fermă, neşovăitoare, iar intensitatea ei este menţinută la un nivel înalt. Acesta esite raportul fundamental a cărui prezenţă face ca iartă să se .realizeze în chip integral.

(3) Dimpotrivă, dată fiind poziţia pe care a trebuit s-o indicăm artei în cursul dezvoltării ei, s-a schimbat total întregul acest raport. Nu trebuie însă să considerăm acest fapt ca pe o simplă nenorocire lîntîmiplătoare de care ar fi fost lovită arta din exterior, din cauza mizeriei timpurilor, a prozei lor, a lipsei de interes etc, ci acţiunea, dezvoltarea artei însăşi este aceea care, dînd formă obiectivă materialului ce-i este ei însăşi imanent şi

(X». 231)

elaborîndu-l intuitiv, aduce chiar ipe calea aceasta, cu fiecare pas înainte, o contribuţie da liberarea artei de conţinutul reprezentat de ea. Ceea ce ne iînfăţişează arta sau gîndirea ca obiect în chijp atît ide complex în faţa ochilor noştri trupeşti sau sufleteşti, lînioît conţinutul! este epuizat, totul fiind exteriorizat şi nemairăimînînd nimic obscur şi interior, nu mai prezintă interes absolut, căci interesul nu ise trezeşte decât iîn legătură cu o activitate vie, proaspătă. Spiritul ise străduieşte în jurul obiectelor numai **atâta** timp ioît imai există iceva ascuns în ele, ceva nerevelat. Acesta este cazul atîta timp oît materialul este încă identic cu moi. Dar rând arta a revelat tpe toate laturile ilor esenţialele concqpţii despre lume cuprinse în conceptul ei, precum şf sfera conţinu îtuil ui aparţinător acestor concepţii despre lume, ea s-a dezbărat de acest conţinut, destinat ide fiecare dată pentru un anumit ipqpor, pentru o anumită epocă, iar nevoia adevărată de a-l relua se trezeşte numai o dată cu nevoia de a se ridica î im p o it r i v a conţinutului care ipînă aici era isingur valabili ; (X,, 232) ca, de exemplu, iîn Grecia, unde Aristofan s-a ridicat împotriva timpului isău, ori Lucian, care s-a ridicat împotriva întregului trecut ia! elenilor ; sau, în Italia îşi *'în* iSpania, Ariosto şi Cervan-tes, la isfiîrişitul evului mediu, începură să se îndrepte contra cavalerismului.

Dar în faţa epocii căreia aparţine artistul în însăşi substanţa sa, prin naţionalitatea **sa** şi prin timpul! în oare trăieşte, el aflîndu-ise lînăuntruil unei anumite concepţii desipre 'lume şi al conţinutului şi formelor de reprezentare artistică ale acesteia, avem o poziţie absolut opusă, care is-ia dezvoltat complet şi prezintă importanţă numai iîn **timpul** din urmă. în zilele noastre, aproape la toate popoarele, cultura reflexiei, critica, iar la noi germanii (libertatea iglîndirii, iau pus stăpînire şi pe artişti, făcînd din ei, după ce au fost parcurse îşi diferitele istadii necesare ale formei romantice a artei, aşa-zicînd *tabula rasa* în ce priveşte materia *şi* forma producţiei lor. A fi ilegat de un anumit conţinut şi de un mod de plăsmuire potrivit numai cu acest conţinut este pentru artistul de lăzi ceva ce ţine de trecut, iar prin aceasta arta a devenit un instrument liber, pe care el îl poate **mânui** în măsura dexterităţii sale subiective în mod egal cu privire la orice conţinut, de orice fel ar fi acesta. Prin urmare, artistul se găseşte deasupra formelor şi a formaţiilor consacrate, determinate, mişoîndiu-ise liber pentru sine, neatîrnător de conţinutul şi fdlul de a vedea ân care odinioară erau prezente înain-tea ochilor conştiinţei sacrul îşi veşnicul. Nici un conţinut, nici o formă ,nu imai sînt nemijlocit identice i«i .intimitatea, cu natura, cu fiinţa subconştientă şi substanţială a artistului. Orice materie, orice subiect lîi poate fi indiferent dacă nu e în contradicţie ou ilegea formală de a (fi în general frumos şi potrivit pentru a fi tratat artistic. Nu există în ziua de azi mici o materie oare s-ar afla 'în sine îşi pentru sine deasupra acestei relativităţi şi, chiar dacă un iasitfel de subiect ar fi deasupra acestei relativităţi, cel puţin nu există nevoia absolută ca el să fie reprezentat de către artă. De aceea artistul se comportă în general faţă de conţinutuil pe icare-l elaborează oarecum ca un autor dramatic care

prezintă şi expune pe iscenă persoane străine, alte persoane. Fără îndoială, el introduce îşi aoum igeniul său în operă, el (împleteşte în ea din propriul său materiali, dar numai ceea ce este general sau ceea ce este accidentali. Individualizarea mai precisă, din contra, nu este a sa, ci iîn privinţa laceasta el ia din provizia sa de imagini, de moduri de plăsmuire, de forme anterioare de artă, care, luate pentru sine, îi sînt indiferente, devenind importante numai oînd îi apar drept cele mai potrivite pentru cutare ori cutare subiect. în afară de aceasta, în cele mai multe arte şi cu deosebire Iîn cele plastice, artistul îşi primeşte subiectul din afară, lucrînd lla comandă şi punîndu-i-se numai problema ce s-ar putea scoate dintr-un astfel de obiect, oînd este vorba de **istorii** şi scene sacre sau profane, de portrete, de construire de biserici etc. Deoarece, orioît şi-ar introduce artistul şi sufletul său în conţinutul dat, acesta rămîne totuşi pentru el un mate-)Ţ rial, un subiect, care nu este pentru artist însuşi nemijlocit substanţialul conştiinţei sale. Nu ajută apoi aici la nimic să-ţi însuşeşti în mod aşa-zis substanţial concepţii desipre lume aparţinătoare trecutului, adică să vrei să te transpui ferm în interiorul uneia dintre aceste feluri de a vedea, ca, de exemplu, să devii catolic, cum au **făcut** mulţi de dragul artei în timpul din urmă, spre a-işi ifixa sentimentele şi spre a face pentru ei înşişi din limitarea precisă a reprezentării artistice a acestor concepţii despre lume ceva existent-ân-sine-şi-pentru-isine. Artistul nu are nevoie să-şi purifice sufletul şi să se îngrijească de propria sa mântuire ; sufletul lui mare şi liber trebuie să se cunoască pe sine de ila început, înainte de ia începe elaborarea operei de artă, şi să fie sigur de sine îşi să aibă încredere în sine. Şi artistul mare de azi are mai cu seamă îievoie de o cultură liberă a spiritului, în care orice superstiţie şi orice credinţă, mărginite la

fonme determinate ale concepţiei îşi reprezentării, sînt icoborîte la rang de simple laturi sau momente, peste care spiritul 'liber s-a făcut ipe sine stăpîn, **întrucât** el nu vede în ele condiţii în sine şi pentru sine sacre aile modului său de a expune şi ale felului său de a sie plăsmui, ci de atribuie valoare numai datorită conţinutului mai "înalt pe care el, adică spiritul liber, creîndu-l din nou, îl încorporează în de ca ipe un conţinut ce le este adecvat.

în felul acesta, artistului, al cărui talent şi geniu ca atare este liberat de 'limitarea anterioară la o fonmă determinată de artă, acum îi stă lla dispoziţie îşi la discreţie orice formă, precum şi orice subiect ca materiali.

Y) însă, dacă ne lîntrebăm, în isfîrşit, care este conţinutul şi care sînt formele ce pot fi considerate drept specifice etapei despre care este vorba acum, specifice conform punctului de vedere generai al acestuia, avem răspunsul ce urmează.

Formele 'generale ale artei s-au ireferit înainte de .toate la .« adevărul absolut pe icare-d atinge arta şi şi-au avut originea particularizării lor în concepţia determinată a ceea ce conştiinţa considera că este absolutul, absolut care purta în sine însuşi principiuilraodulhii de plăsmuire al său. In această privinţă am văzut lînfăţişîndu-se în arta simbolică semnificaţii natura)le ca conţinut, obiecte de-ale naturii şi personificaţii umane, ca fonme ale reprezentării artistice ; în arta clasică am văzut înfăţişată individualitatea spirituală, dar înfăţişată ca prezenţă corporală neinteriorizată, ide asupra căreia plana necesitatea **abstractă** a destinului ; în arta romantică am văzut reprezentată spiritualitatea imanentă subiectivităţii, pentru a cărei inferioritate forma exterioară ena ceva accidental. Şi în această ultimă fonmă a artei era, ca şi în formele precedente, obiect al artei divinul în sine şi pentru sine. Dar acest divin trebuie să se obiectiveze, să se determine pe sine, si astfel să treacă mai departe în conţinutul profan al subiectivităţii. Mai întîi, infinitul personalităţii rezida în onoare iubire şi fidelitate, după aceea în individualitatea x_2. 235) particulară, în caracterul determinat care se contopea cu conţinutul particular al existenţei umane. în sfiîrşit, contopirea cu o astfel de limitare specifică a conţinutului a suprimat-o iarăşi umorul, care a ştiut să zdruncine şi să dizolve orice mod-deter-minat de existenţă, făcînd în chipul acesta ca arta să se dqpă-şească pe sine însăşi. Dar, în această ieşire a sa din sine însăşi, arta este şi o reîntoarcere a omului în sine însuşi, o coborâre în propriul său interior. Pe calea aceasta, arta înlătură din faţa

sa orice 'limitare rigidă la un cerc determinat de conţinuturi şi de concepţii, proclamând ca sfânt nou al său Umanul, adică admourile îşi culmile sufletului omenesc ca atare, ceea ce este universal-amenesc, cu bucuriile îşi suferinţele lui, cu aspiraţiile, faptele şi destinele lui. Astfel, artistul îşi ia conţinut pentru opera sa din el însuşi şi spiritul omenesc este cel care se determină pe sine însuşi, care contemplă infinitatea sentimentelor sale şi a situaţiilor în oare se află, le imaginează şi le exprimă, spirit uman căruia nimic nu-i mai este străin din cele ce pot naşte în pieptul omenesc. Acesta e un

conţinut care nu este în sine şi pentru sine artistic determinat, ci lasă modul-ideterminat al conţinutului şi al elaborării pe seama invenţiei liberului arbitru. Dar acest conţinut nu exclude nici o formă de interes, nici un fel de subiect, deoarece arta nu mai e nevoită să exprime numai ceea oe-i este absolut propriu unei trepte determinate a ei, ci ea urmează să exprime orice .conţinut în cuprinsul căruia omul este în general capabil să se simtă la sine acasă.

Dată fiind această abundenţă şi varietate a **.materiilor,** trebuie isă fie formulată înainte de toate exigenta ca, în privinţa modului lor de a fi tratate, pretutindenea să fie pus în lumină felul actual de a fi al spiritului. Artistul modern poate, evident, să se alăture la cei vechi şi la cei mai vechi ; a fi fiu al lui Homer, ichiar şi numai cel 'din urmă fiu al iui Homer, este frumos ; şi chiar şi creaţii care oglindesc spiritul medieval aii artei romantice lîşi au meritele lor. Dar altceva este această -valabilitate universală, profunzime şi particularitate a unei materii oarecare şi iarăşi altceva este modul ei de a fi tratată. Nici un Homer şi nici un Sofocle, nici un Dante, Ar.iosto sau Shakespeare (X_{ti} 236)» nu se mai pot naşte în epaaa noastră ; oeea ce a fost cîntat atît de măreţ, ceea ce a fost exprimat atît de liber s-a exprimat. Toate acestea sînt subiecte şi moduri de a le privi şi concepe aii căror cântec a amuţit. Numai prezentul este proaspăt, restul este şters şi mai şters. — Fără îndoială, ne vedem nevoiţi să le facem francezilor nu reproş în privinţa elementului istoric şi o critică referitor la frumosul pe care ei au încercat să-4 scoată din acest element, înfăţişând eroi greci şi romani, chinezi şi peru-vieni ca prinţi şi prinţese franceze, care manifestă motive şi feluri de a vedea proprii qpocii lui Ludovic al XlV-lea şi al XV4ea. Dar dacă aceste motive .şi vederi ar fi fost în .ele însele totuşi ceva mai profunde şi mai frumoase, această transplantare în prezent făcută prin artă n-ar fi fost un lucru chiar rău. Dim-

potrivă, toate subiectele şi materiile, fie ele luate din orice epocă şi de la orice naţiune, iîşi dobîndesc adevărul lor artistic numai prin această actualizare a lor vie, care umple inima omului cu propria lui oglindire şi ne face să simţim şi să ne rqprezentăm adevărul. Apariţia şi acţiunea omenescului nepieritor, cu semnificaţiile Iuti cele mai imultillaterale şi cu infinita lui dezvoltare în toate direcţiile, sînt ceea ce în acest vas al situaţiilor şi senti-mentelor omeneşti poate constitui acum conţinutul absolut aii artei noastre.

Dacă, idupă această stabilire generală a conţinutului propriu treptei despre care este vorba acum, aruncăm o privire înapoi peste ceea ce am considerat mai pe urmă drept forme de diso-luţie a artei romantice, constatăm că am scos în evidenţă că decadenţa artei a constat, pe de o parte, mai ales în reproducerea exteriorului obiectiv în formele lui accidentale, pe de altă parte în umor ca eliberare a subiectivităţii în .formele ei interi* oare accidentale. Ca încheiere mai putem face în cuprinsul materialului indicat adineauri o recapitulare referitor la sus-imenţio-natele extreme ale artei romantice. Anume, după cum la înain-x_3.237) tarea de la arta simbolică (la cea clasică am examinat fonmele de trecere ale imaginii, comparaţiei, epigramei etc, trebuie să facem şi aici, idînd este vorba de arta romantică, o menţiune asemănătoare. La 'înaintarea de ila simbolic la idlasic, în felurile de a concepe principalul! a fost disocierea semnificaţiei interioare şi a figurii exterioare, despărţire parţial suprimată prin activitatea subiectivă a artistului îşi care, îndeosebi lîn epigramă, fusese transformată pe loît pasibil în identificare. însă, arta romantică era originar scindarea mai profundă a interioritătii care îşi găseşte mulţumire în sine însăşi îşi care, dat fiind faptul că spiritului existent în sine în general ceea ce este obiectiv nu-i corespunde în chip desăvârşit, rămiînea frântă sau indiferentă faţă de acesta. Această opoziţie s-a dezvoltat în cursul evoluţiei artei romantice în sensul că a trebuit isă ajungem la manifestarea interesului exclusiv pentru demente exterioare accidentale sau pentru egal de accidentala subiectivitate. Dar idînd această mulţumire cu exterioritatea îşi ou (reprezentarea subiectivă se potenţează, conform principiului romanticului, în adîncire a sufletului în obiect şi icînd, pe de altă parte, pentru umor are importanţă si obiectul si plăsmuirea lui înăuntrul reflexului său subiectiv, obţinem o pătrundere în adîncul obiectului, un umor oarecum obiectiv. Totuşi, o astfel de pătrundere nu poate

fi decît parţială, şi ea nu se poate exprima decît eventual în cuprinsul unui cîntec sau numai ca parte a unui întreg mai mare, deoarece, extinzîndu-se şi 'împlinindu-ise înăuntrul obiectivitătii, ea ar trebui să devină acţiune şi eveniment, şi reprezentare obiectivă a acestora. în schimb, ceea ce ne este îngăduit să considerăm că avem aici este mai mult o revărsare plină de sentiment a sufletului în obiect, care se dezvoltă, ifără îndoială, dar care .rămîne o mişcare subiectivă plină de spirit a imaginaţiei şi a inimii, un capriciu, ansă capriciu care nu este numai accidental şi arbitrar, ci e mişcare interioară a spiritului

(X*-238 ce se dedică cu totul obiectului ei, păstnîndu-i un conţinut demn de interes.
în această privinţă, astsfel de flori tîrzii ale artei le putem pune faţă în faţă ou vechea epigramă greacă, în care această formă a apărut în prima şi cea mai isimplă înfăţişare a ei. Forma despre care este vorba aici iapare numai ciînd discutarea obiectului nu se reduce la simpla lui numire, când ea nu este numai un titlu sau inscripţie care ar spune doar ceea ce este în general obiectul, ci apare cînd intervine îşi un sentiment mai adiînc, un cuvînt de spirit potrivit, o reflexie ingenioasă, o mişcare plină de spirit a imaginaţiei, care dau viaţă îşi amplifică cele miai mici lucruri prin poezia concepţiei. Dar astfel de poezii despre ceva, despre un copac, un pîrîu, despre primăvară etc, despre ceea ce e viu îşi ceea ce e mort pot fi infinit de variate şi pot lua naştere în mijlocul oricărui popor, însă ele aparţin unui gen inferior şi, în general, îşi pierd uşor puterea, căci, mai ales unde reflexia şi limbajul isînt dezvoltate, fiecăruia lîi vine în minte ceva spiritual 'în legătură cu cele mai imuilte obiecte şi relaţii, ceva pe tare are destoinicia să şi-l exprime, întocmai cum fiecare se pricepe isă compună o scrisoare. De un 'astfel de cîntec monoton şi general, deşi adesea repetat şi cu nuanţe noi, omul se plictiseşte în curând. De aceea pe treapta aceasta este vorba în primul rînd ca sufletul cu intimitatea lui, ica un spirit adiînc şi o conştiinţă bogată să trăiască cu tobul stările, situaţiile etc, încorpo-rîndu-se în ele, isă zăbovească în interiorul lor îşi să facă prin aceasta din obiect ceva nou, ceva frumos şi valoros în sine însuşi.
Sub acest raport, un model strălucit oferă chiar şi pentru prezent şi pentru profunzimea de sentiment subiectivă de azi cu deosebire perşii şi arabii, lîn splendoarea orientală a imaginilor lor, cu imaginaţia lor liberă îşi fericită care se ocupă cu totul teoretic cu obiectele ei. Lucruri excelente în aceasta privinţă au

x2.239) creat şi spaniolii şi italienii. Fără îndoială, Klopstock spune despre Petrarca : „Petrarca a cîntat-o pe Laura în cîntece, frumoase, desigur, pentru cel ce admiră, dar nu pentru cel ce iubeşte", însă odele de dragoste iale lui Kilopstock sînt ele însele pline de reflexii modale, de dor trist şi de pasiune exaltată pentru fericirea ice-o dă nemurirea, în timp ce noi admirăm la Petrarca libertatea sentimentului înnobilat iîn el însuşi, oare, oricît de mult ar exprima dorul de iubită, în sine însuşi este totuşi satisfăcut. iDeoarece dorul, dorinţa, ipoate, desigur, să nu lipsească în sfera .acestor obiecte atunci oînid aceasta se mărgineşte la vin şi la iubire, la circiumă şi la băut — de exemplu şi perşii recurg în această privinţă la o foarte mare bogăţie de imagini —, dar imaginaţia, condusă de interesul ei obiectiv, îndepărtează aici cu totul obiectul din sfera dorinţelor practice, interesul ei este concentrat numai în acea preocupare plină de fantezie, care în sutele ei de întorsături şi de toane schimbări o ase îşi ajunge sieşi ,t în modul cel .mai liber, jucîndu-se în chipul cel mai spiritual cu bucuriile şi cu necazurile.
Pe poziţia unei libertăţi tot atiît de pline de spirit, dar îa o profunzime subiectiv mai intimă a imaginaţiei, se află, dintre poeţii mai noi, cu deosebire Goethe, în *Divanul Apusului şî Răsăritului,* şi Rikkert. Poeziile acestea ale lui Goethe se deosebesc esenţial de poeziile sale anterioare. în *Bun-venit şi despărţire,* de exemplu, limba şi descrierea sînt, desigur, frumoase, dar altfel situaţia este cu totul obişnuită, sfârşitul e banal, iar imaginaţia, cu libertatea ei, n-a mai adăugat nimic aici. Cu totul alta este poezia din *Divanul Apusului si Răsăritului* intitulată *Regăsire.* în această poezie, iubirea, mişcarea, fericirea produsă de ea sînt plasate cu totul în imaginaţie. în general, în pro-
(X,. 2«o) ducţii artistice asemănătoare, .producţii care aparţin acestui gen, nu avem în faţa noastră dor fierbinte, nici îndrăgostire şi nici dorinţe, ci o pilăcere pură produsă de obiecte, o revărsare inepuizabilă a imaginaţiei, un joc nevinovat, o libertate a jocului zburdalnic şi cu rimele şi cu măsura forţată a versului, iar pe lîngă acestea căldura şi bunădispoziţia sufletului ce vibrează în sine însuşi, căldură îşi voie bună care, datorită veseliei produsă de creaţie, îl înalţă mult deasupra oricărei implicări dureroase în natura limitată a realităţii.
Cu acestea putem încheia consideraţiile noastre desipre formele p articullare în care se întruchipează idealul artei în procesul dezvoltării sale. Am făcut din aceste forme obiect al

unei cercetări ample pentru a arăta conţinutul lor, conţinut din care derivă şi modul lor de plăsmuire, deoarece, ca în orice operă omenească, tot astfel şi în antă, conţinutul valoros este acela care hotărăşte. Potrivit conceptului ei, arta nu are altă chemare decît aceea de a scoate în lumină, în formă adecvată, sensibilă, ceea ce în sine însuşi este .plin de conţinut valloros, iar filozofia artei trebuie din această cauză să-si considere drept principala ei sarcină să înţeleagă cu ajutorul gîndirii ce anume este acest ceva pilim de conţinut valoros si ce este modul lui de a fi frumos înfăţişat.

CUPRINS

Pas.
Introducere .....
I. Delimitarea esteticii şi respingerea unor obiecţii
împotriva filozofiei artei..... 7
II. Modurile de tratare ştiinţifică a frumosului şi a
artei..... 20
III. Conceptul frumosului artistic..... 28
Reprezentări obişnuite despre artă..... 31
1. Opera de artă ca produs al activităţii omeneşti..... 31
2. Opera de artă ca produs pentru simţurile omului şi luată din ceea ce e sensibil . 38
3. Scopul artei 47
Deducerea istorică a conceptului adevărat al artei . . 61
1. Filozofia kantiană..... 64
2. Schiller, Winckelmarm, Schelling..... 64
3. Ironia..... 64
Diviziune ..... *i*
PARTE A TÎJ **Ideea frumosului artistic sau idealul**
Poziţia artei faţă de realitatea finită şi faţă de re- **•
lig'ie şi filozofie..... 99
Capitolul I
Conceptul frumosului în general..... 113
1. Ideea..... 113
2. Existenţa determinată a Ideii .v..... 117
3. Ideea frumosului..... 118

624

)o

Pag-
Capitolul al 11 -l ea
Frumosul în natură..... 123
A. Frumosul în natură ca atare..... 123
1. Iideea ca viaţă..... 123
2. Viaţa naturală ca frumoasă..... 130
3. Moduri de tratare a acestora..... 136
B. Frumuseţea exterioară a formei abstracte, şi a
unităţii abstracte a materialului sensibil. . . . 140
1. Frumuseţea formei abstracte..... 140
a) Regutaritatea, simetria, b) legitatea şi c) armonia 141
2. Unitatea abstractă a materialului sensibil. . . 148
C. Imperfecţiunea frumosului în natură..... 149
1. Interiorul în nemijlocit ea numai interior. . 151
2. Dependenţa existenţei indiMiduale nemijlocite 154
3. Caracterul limitat al acesteia..... 156 *j*
Capitolul al III-lea
Frumosul artistic sau idealul..... 159
A. Idealul ca atare..... 159
1. Individualitatea frumoasă..... 159
2. Raportul idealului faţă de natură..... 166
B. Modul-determinat al idealului..... 180
I. Modul-determinat ideal ca atare..... . 181
1. Diviinul ca unitate şi universalitate 181
2. Divinul ca întruchipare plastică..... 181
3. Calmul idealului..... 182
II. Acţiunea..... 183
1. Starea generală a lumii..... 185
a) Independenţa individuală ; epoca eroilor 185
b) Stările prezente, prozaice..... 198
e) Reconstrucţia independenţei individuale. . 200
2. Situaţia 202
a) Lipsa de situaţie..... 206
b) Situaţia determinată în simplitatea ei. . . 206
c) Conflictul 210
3. Acţiunea 223
a) Puterile generale ale acţiunii..... 225

b) Indivizii care acţionează..... 230
c) Caracterul..... 240
ID. Moduldeterirniinat-exterior al idealului..... 249
1. Exterioritatea abstractă ca atare..... 251
2. Acordul ideal cu exteriorul..... 257
3. Exterioritatea idealului în raport ou publicul 268
627
2. Lupta între veohii şi nofti zei.....
a) Oracolele .....
b) Vechii zei, deosebiţi ide cei noi.....
c) învingerea vechilor zei.....
3. Conservarea pozitivă a momentelor afirmate negativ.....
a) Misterele .....
b) Păstrarea vechilor zei în reprezentarea artistică..... 478
c) Baza naturală a noilor zei..... 480
462 465 467 474
477 477
Capitolul al II-lea
Idealul formei clasice a artei.....
Introducere şi diviziune.....
• 1. Idealul artei clasice în general.....
a) Idealul luând naştere din creaţia artistică liberă.....
b) Noii zei aii idealului clasic.....
c) Felul exterior al **reprezentări}** artistice . .
2. Cercul zeilor **particuilara**.....
a) Mulţime de **indivizi** zei.....
b) Lipsa de organizare sistematică.....
c) Caracterul fundamentali atl cercului de zai
3. Individualitatea particulară a zeilor.....
a) Material pentru individualizare.....
b) Menţinerea toazei morale.....
c) Trecerea la graţie şi fairme;.....
Capitolul al III-lea
» *Disoluţia formei clasice a artei*.....
1. Destinul ....., .
2. Disoluţia zeilor prin antropomorfismul lor . .
a) Absenţa subiectivităţii interioare.....
b) Trecerea in joreşlinegc,, jpbieot al artei noi
c) Disoluţia artei clasice în propriul său domeniu.....-
3. Satira .....
a) Deosebirea dintre disoluţia artei clasice şi
disoluţia celei simbolice . *.....
b) Satira.....
c) Lumea romană ca teren al satirei ....
511 511 513 513 515
518 520
521 521 523
628
625
Pag. Secţiunea a III-a
Forma romantică a artei..... 526
Introducere. Arta romantică în general..... 526
1. Priinoipiul subiectivităţii interioare..... 527
• 2. Momentele mai precise aile conţinutului şi
formei romainticuiui..... 528
3. Modul **romantic** de reprezentare artistică în
raport ou conţinutul ei..... 534
Diviaiune 537
Capitolul I
Cercul religios al artei romantice..... 539
Introducere şi diviziune..... 539
1. Istoria mirutuiirii lui **Hmtatos**..... 543
a) Caracterul în aparenţă super.flu al artei 544
b) Apariţia necesară a artei..... 544
c) Particularitatea accidentală a **fenomenului** exterior..... 545
2. Iubirea religioasă..... 548
a) Conceptul absolutului ca iubire..... 548
b) Sufletul..... . 549

c) Iubirea ca ideal romantic..... 549
3. Spiritul comunităţii.....-..... 552
a) Martirii 553
b) Pocăinţa interioară şi conversiunea 557
c) Miracole şi legende..... 559
Capitolul al II-lea
Cavalerismul 561
Introducere 561
1. Onoarea 366
a) Conceptul ei..... %67
b) Violabilitatea onoarai 569
c) Repararea ei..... 570
2. Iubirea..... 571
a) Conceptul iubirii..... 571
«fc b) Conflictele ei..... 574
c) Caracterul accidental al iubirii..... 575
3. Fidelitatea 577
a) Fidelitatea în serviciu..... 578
b) Independenţa subiectivă în fidelitate . . . 579
c) Conflictele fidelităţii..... 579
Pag. C. Artistul..... 285
1. Imaginaţie, geniu şi inspiraţie..... 286
2. Obiectivitatea reprezentării..... . 294
3. Manieră, stil şi originalitate..... 296
PARTEA a ll-a
Dezvoltarea idealului în formele particulare ale frumosului artistic
Introducere si diviziune.....
307
Secfiunea
Forma simbolică a artei ....
Despre simbol în general . . . Diviziune .....
I
Capitolul I *Simbolica inconştientă*.....
A. Nemijlocita **unitate** între semnificaţie şi **formă**
1. Religia luii Zoroastru.....
2. Tipul ei nesimbolic.....
3. Concepţia şi reprezentarea neartistică ....
B. Simbolica fantastică .....
1. Concepţia indică despre Brahman.....
2. **Sensibilitate,** lipsă de măsură, activitatea per-soniiifiieaitoare a imaginaţiei indice.....
3. Concepţie despre purificare şi ispăşire. . . .
C. Simbolica propniu-zisă .....
1. Concepţia şi ireprezentarea egipteană a morţilor ; piramidale.....
2. Cultul animalelor şi măşti de animale ....
3. Simbolica completă ; memnoni, Isis şi Oskiis, Sfinxul.....
Capitolul al II-lea
Simbolica sublimului.....
A. Panteismul artei.....
1. Poezia indică.....
2. Poezia mahomedană .....
3. Mistica creştină.....*.
332 333 334 337 339 341 343
344 354 355
363 365
366
370 373 374 376 378
40 - c. 123
626
Pag.
B. Arta sublimului..... 379
1. Dumnezeu creator şi domn al lumii..... 381
2. Lumea finită şi dezdiviinizată..... 382
3. Individul uman..... 383
Capitolul al III-lea
Simbolica conştientă a formei comparative a artei . . 386
A. Comparaţii care pleacă de la ceea ce este exterior 390
1. Fabula 391
2. Parabola, .proverbul, apologul..... 398
3. Metamorfozele . •..... 401

B. Comparaţii care pleacă de la semnificaţie 403
1. Ghicitoarea..... . 404
2. Alegoria 406
3. Metafora, imaginea, asemănarea 410
C. Dispariţia formei simbolice a artei..... 428
1. Poemul diidadtic..... 430
2. Poeaia descriptivă..... 431
3. Vedhea eipigramă..... 432
Secţiunea a ll-a
Forma clasică a artei..... 435
Introducere: Despre clasic în general..... 435
1. Independenţa clasicului ca întrepătrundere a spiritualului şi a figurii lui 'naturale..... 440
2. Arta greacă, ca existenţă reală a idealului clasic..... 445
3. Poziţia **antetului** creator în această formă de
artă 446
Capitolul I
Procesul de constituire a formei clasice a artei 452
Introducere şi diviziune..... 452
1. Degradarea animalicului..... 454
a) Jertfele de animale..... 455
b) Vînătoriile..... 456
c) Metamorfozele..... 456
Redactor responsabil : ARIADNA OANCE'A Tehnoredactor : ELENA NEGRU
Dat la cules 05.04.1966. Bun de tipar 06.08.1066. Apărut 1966. Tiraj 5250 ex. legate. Hîrtie velină de 80 glm' 16610X860 Coli editoriale 40.70. Coli de tipar 39,50.
A. 3412,1966. C. Z. pentru bibliotecile mari şi mici 7.01(021)=59.
întreprinderea Poligrafică „Informaţia", Str. Brezoianu nr. 23—25 Bucureşti. Republica Socjalistă România, comanda nr 123

629
Pag.
Capitolul al III-lea
Independenţa formală a particularităţilor individuale 582
Introducere şi diviziune..... 582
1. Independenţa caracterului individual 585
a) Fermitatea formală a caracterului 586
b) Caracterul ea totalitate interioară dar ne-desfăşurată 589
c) Interesul substanţiali la stabilirea unor astfel de caractere formale..... 594
2. Spiritul de aventură..... 595
a) Caraoteriul accidental al scopurilor şi al conflictelor 596
b) Tratarea comică a unei astfel de acci-dentoliităţi..... 599
c) Romanescul 601
3. Diisoluţia formei romantice a artei..... 603
a) Imitarea artistică subiectivă a ceea ce există..... 604
b) Umorul subiectiv..... 610
c) Sfîrşitul formei romantice a artei 612

1

E RATĂ
IBL GliiV. CLUJ
Padina
172 174 225 233 254 469 496 532 617
rlndul
16 de jos
7 **„** ., 20 „ **„ 22** de sus 13-l4 dejos
9 de sus
12 de **jos**
9 de sus
8 de **jos**

G, W. F. Hegel, Prelegeri de **estetică,** voi. **I.**

In loc de :	se va citi :
împletire	împletite
concepte	concepe
acea	aceea
ţărani	ţăranii
respective	respectiv
îngrijea ză	îngrijeasi
dintre ce	dintre ca
negaţi	negaţia
Nu	**un**